



La instalación en España. 1970/2000

Doctoranda. Mónica Sánchez Argilés.
Título. La instalación en España. 1970-2000.
Director de tesis. Catedrático Juan Antonio Ramírez Domínguez.
Universidad Autónoma de Madrid.
Dpto. de Historia y Teoría del Arte.

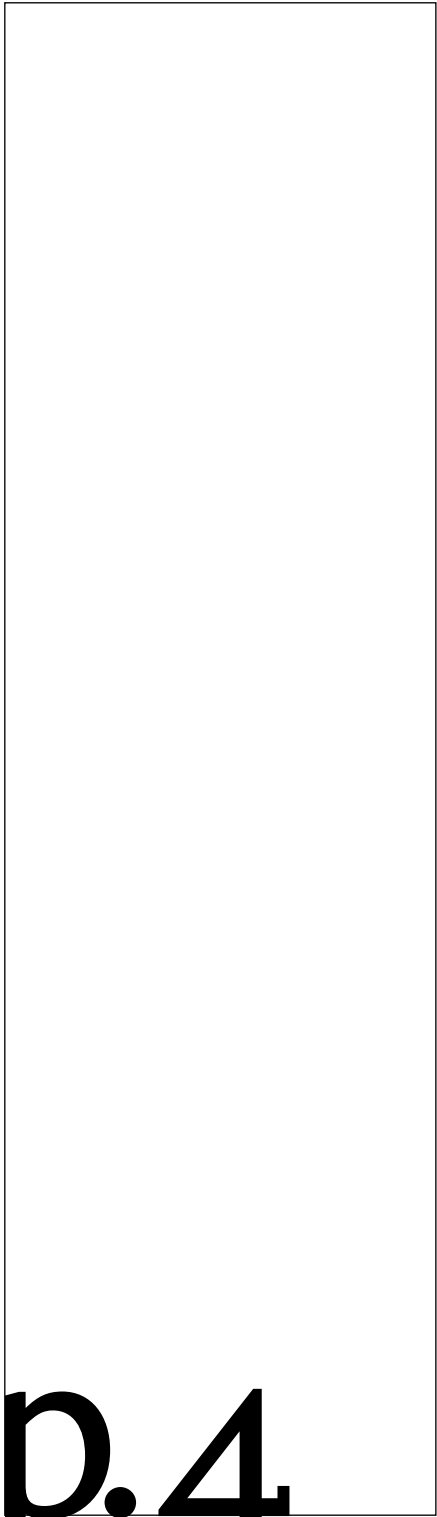
Madrid, 2006.

Imagen en portada:
Mateo Maté. *Nacionalismo doméstico*. 2004.
Detalle de la instalación.

Índice

- 1. INTRODUCCIÓN
 - Estado de la cuestión 5
 - Objetivos 7
 - Métodos 8
- 2. ASPECTOS TEÓRICOS DE LA INSTALACIÓN CONTEMPORÁNEA
 - Dificultades de definición 11
 - ¿Qué es la instalación? 12
 - Origen del término..... 13
 - Campos expandidos 15
 - Eclecticismo 16
 - ¿El fin del arte? 17
 - Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad 18
 - Posibles precedentes de la instalación contemporánea..... 21
 - La conquista moderna del pasado 22
 - La noción de ‘sitio específico’ 29
 - Espacios alternativos y proceso de institucionalización 38
 - Obra aurática. Problemas de documentación 39
- 3. ESPAÑA AÑOS SETENTA. DEL ‘POSTCONCEPTUAL’ A LA INSTALACIÓN
 - Panorama internacional..... 45
 - Análisis socio-artístico 48
 - Entre la pintura y los nuevos medios..... 52
 - Primera Generación. La experiencia estética como ‘proceso de vida’** 54
 - La instalación como escenario lúdico o ‘mundos aparte’ 57
 - La instalación autobiográfica. El avance de lo ‘microsocial’ 67
 - La instalación y el ritual 72
 - La instalación y la crítica sociológica 85
 - La instalación epistemológica. Observatorio y campo de interpretación 103

4. ESPAÑA AÑOS OCHENTA. ENTRE EL POTENCIAL ‘METAFÓRICO’ Y EL CONTENIDO ‘PSICOLÓGICO’	
Análisis socio-artístico	109
La estrategia pictórica.....	120
El resurgir escultórico.....	123
Algunas exposiciones en España	124
Entre la ‘instalación escultórica’ y la ‘neoInstalación’	126
¿A qué llamamos ‘instalación escultórica’?.....	127
Segunda generación. El impulso deconstructivo o el resurgir de la tradición romántica	129
El recurso de la dialógica. Diálogo de contrarios	131
Dialógica ‘Naturaleza/Artificio’	131
Naturaleza y feminidad.....	133
Naturaleza velada/revelada.....	135
Naturaleza y tecnología.....	139
Naturaleza y arquitectura.....	147
Naturaleza y cultura	157
Conceptos del pasado/Lenguajes del presente.....	172
El impulso neoBarroco	172
Laboratorio de ilusiones ópticas.....	173
El teatro del ‘absurdo’	181
La experiencia inmediata. La instalación de ‘sitio específico’	185
5. ESPAÑA AÑOS NOVENTA. LA Instalación ‘CONTEXTUAL’	
Análisis socio-artístico	184
A vueltas con el ‘conceptual’	190
Algunas exposiciones en España	191
Tercera generación. El advenimiento de las ‘nutopías’	193
La experiencia subjetiva. El fragmento autobiográfico.....	195
En busca de identidad. Problemas de representación y teoría de género	203
La experiencia inter-subjetiva. El concepto de co-habitación	207
En los intersticios de lo moderno	215
Nuevos espacios de representación. El movie theatre	220
La instalación ‘fenomenológica’ o de contenido ‘psicológico’	227
6. CONCLUSIONES.....	237
7. BIBLIOGRAFÍA.....	251



I. Introducción

“... la adopción generalizada de la instalación como método para producir arte lleva a una situación en la que muy pronto será la forma convencional de hacer las cosas”.

Michael Archer.¹

Constatamos como cierta la previsión de Michael Archer en el panorama artístico internacional del nuevo milenio. Hoy la presencia de instalaciones en museos, ferias, exposiciones, bienales, galerías o espacios de arte, es el lugar común, lo esperado por todos. Es evidente que el futuro de las instituciones artísticas está íntimamente ligado al futuro de la instalación, de la misma manera que la instalación, a pesar de su origen cargado de negación institucional, ha dependido y depende del museo para su legitimación hoy consolidada. Nos preguntaremos cómo el museo, dedicado a salvaguardar la tradición, soporta y es cómplice de una forma de arte que ‘pretende’ superar esa tradición y cómo un arte procedente del fermento crítico-social de los años sesenta, negado a producir artefactos mercantiles y museables, celebra hoy su ambiente museístico.² Y éstas son sólo algunas de las múltiples preguntas que nos asaltan al sumergirnos en el resbaladizo, heterogéneo y contradictorio ámbito de la instalación. Los estatus indeterminados, las paradojas nominales, las interpretaciones contradictorias, los discursos maleables y las respuestas complejas conviven en la naturaleza de un arte que trataremos de ir describiendo progresivamente en el transcurso de esta tesis.

Estado de la cuestión

Hace cinco años me embarqué en el estudio de la instalación y, más concretamente, en el estudio de la instalación en España. Mi total desconocimiento teórico sobre un fenómeno perfectamente asentado en el terreno artístico actual, con una historia de más de tres décadas, y la ausencia de un trabajo sistemático que abordara la historia de la instalación en España fueron los principales motivos para aceptar el reto de una tesis en este campo. Entonces comenzó una difícil tarea. El vacío casi absoluto de una literatura especializada, no sólo en España —esto no sería tan preocupante— sino en el ámbito internacional, me puso sobre aviso de que quizás la empresa que me proponía no fuera la más sencilla. Pronto evidencí que, aunque pretendiese una aproximación desde la historia del arte, mi ámbito de investigación no sería precisamente el de una literatura histórico-artística especializada sino el de las publicaciones periódicas, catálogos de exposición, material audio-

¹ ARCHER, Michael; *Installation Art*. Thames and Hudson. London, 1996. pág. 26.

² “En el momento en que la instalación se instala en el *mainstream* se hacen del todo imprescindibles las preguntas sobre el ‘valor’. Museos, galerías comerciales y coleccionistas han sido elementos esenciales en este cambio. Desde que las instalaciones han pasado a formar parte de grandes colecciones se han visto alteradas las relaciones artista-curador-coleccionismo y la forma de exhibir el arte.” De OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael; *Installation Art in the Millennium. The Empire of the Senses*. Thame & Hudson. London. 2003. pág. 44.

visual y el de los testimonios de primera mano de historiadores, críticos y artistas, siempre y cuando fuera posible. La atención marginal que había recibido la instalación por parte de los ámbitos académicos, me llevó al nomadismo itinerante por archivos y bibliotecas en busca de una literatura dispersa y fragmentada propia de la crítica y el ensayo.

Por aquel entonces sólo contaba con tres libros publicados con el ánimo de sistematizar y/o arrojar, en la medida de lo posible, algo de luz sobre la idea de *Installation Art*.³ Ninguno de ellos por separado conseguía articular un discurso sólido y global sobre la práctica de la instalación en sí misma, pero la lectura de los tres me proporcionó una idea bastante aproximada de la complejidad histórica y teórica que podía llegar a alcanzar dicho concepto, y del arduo camino que me quedaba por recorrer. Si leí con la pretensión de encontrar en ellos la clásica definición establecida que me iluminara, sólo encontraría, en cambio, posicionamientos indeterminados, torpes y a veces contradictorios, operando por asociación o negación en un amplio campo semántico, que me desalentaban más y más en la tarea de sistematizar la información. Así, los términos *environments*, *happenings*, *performances*, *ambients*, *media sculpture*, interdisciplinariedad, multimedia, naturaleza efímera, sitio-específico, crítica institucional, abolición de límites, contexto espacio-temporal, obra interactiva, etc. conformaron el heterogéneo léxico relacional que desde entonces empecé a manejar.

Un cambio se operó desde la publicación de estos primeros libros. Los siguientes, más conscientes de la imposibilidad de ofrecer una visión integral y cerrada del concepto instalación optaron por lo que se considera hoy la fórmula más acertada: la compilación de textos de diferentes autores —*readers*— con la intención de situar en el lector la tarea última de extraer, de entre todo ese ensamblaje de escritos, una idea más o menos consensuada de la noción de instalación.⁴

- 3 DAVIES, Hugh M. y ONORATO, Roland J.; *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*. Museo de Arte Contemporáneo. San Diego. 1997.
De OLIVEIRA, Nicolás; PETRY, Michael y OXLEY, Nicola; *Installation Art*, Thames and Hudson. London. 1996. (Con texto de Michael Archer)
REISS, Julie H.; *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London. 1999.
- 4 Es el caso de libros como: AAVV; *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Erika Suderburg Ed. University of Minnesota Press. 2000.
AAVV; *What is installation? An Anthology of Writings on Australian Installation Art*. Adam Geczy y Benjamin Genocchio, Editors. Power Publications Sydney. University of Sydney, Australia. 2001.
AAVV; "On Installation" en *Oxford Art Journal*. volume 24, number 2. London. 2001.
DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael; *Installation Art in the Millennium*. op.cit..

Poco tiempo después de entregar el primer borrador completo de esta tesis, se publicó el libro *Installation Art. A Critical History*,⁵ de la historiadora inglesa Claire Bishop. El contenido respondía a las investigaciones que la autora llevó a cabo en la realización de su tesis doctoral. Desde una perspectiva crítico-teórica, más que histórica, Bishop justifica la existencia de tres tipos diferentes de instalaciones según el modelo de recepción que genera en el espectador: el sujeto psicoanalítico, el fenomenológico y el social político. A través de algunos textos clave de los teóricos Sigmund Freud, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan y Roland Barthes, Bishop organiza un discurso con el que explora las nociones aporéticas de 'espectador activo' y 'sujeto disperso' o 'descentrado' fomentadas por el arte de la instalación. Su visión global sobre la práctica de la instalación, sería de valiosa ayuda para la perspectiva internacional de nuestra tesis.

En cuanto a la situación bibliográfica en España cuando empecé a trabajar, las únicas publicaciones existentes que, de una forma o de otra, se referían en sí al problema de la instalación, eran el texto de Eugeni Bonet "La instalación como hipermedio (una aproximación)",⁶ el artículo de Guillermo Solana "Contra las instalaciones: la violencia del espectáculo",⁷ el de Gabriel Rodríguez "Del pedestal a la instalación"⁸ y el libro *El espacio raptado*⁹ de Javier Maderuelo. Más tarde aparecería el escueto manual de Josu Larrañaga *Instalaciones*¹⁰, que incluiría un breve apéndice sobre el tema de la instalación en España.

- 5 BISHOP, Claire; *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing. London, 2005.
- 6 Publicado en AA.VV.; *Media culture*. Claudia Giannetti, ed. L'angelot. 1995, Barcelona. págs. 25-45
- 7 Publicado en *Nueva Revista*. n.º. 47, 1996. págs. 115-125. En este temprano texto, Guillermo Solana denosta el género de la instalación por considerarla una forma de éxito, un espectáculo violento que no permite la contemplación pausada del arte.
- 8 Publicado en *Trasdós*. n.º. 1, 1999. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander. págs. 1-20. En este artículo, Gabriel Rodríguez, contestando al anteriormente citado de Guillermo Solana, sale en defensa de la instalación escribiendo: "No podemos pretender volver a la contemplación, propia de los momentos anteriores a la irrupción de las vanguardias. La finalidad del arte ya no pasa por la libertad distanciada del juicio estético, por el cultivo del gusto. Se ha evolucionado de cosas como la emoción o la belleza a la función epistemológica del arte [...] La pretendida libertad del espectador no se puede seguir basando en la falta de implicación en la obra, en el juicio distanciado [...] La instalación es lo contrario de lo espectacular: el espectáculo sí que necesita del espectador pasivo y sí que necesita de la distancia contemplativa [...] podemos definir la instalación como el antiespectáculo." págs. 15-6.
- 9 MADERUELO, Javier; *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990.
- 10 LARRAÑAGA, Josu; *Instalaciones*. Nerea. Guipúzcoa, 2001.

La práctica de la instalación hace su aparición en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta, muy próxima a lo que se dio en conocer como ‘nuevos comportamientos artísticos’ —o, lo que era lo mismo, un arte no pictórico— a raíz de la publicación, en 1972, del ya mítico libro *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*¹¹ de Simón Marchán. En ese momento en España, al calor de las propuestas ‘conceptuales’, comenzaron a darse las primeras manifestaciones que cuestionaron la concepción artística dominante. El término ‘conceptual’ en nuestro país acogió bajo su rúbrica una amalgama de manifestaciones artísticas que, aunque en apariencia dispares, mantenían unos evidentes puntos de conexión que hacían de ellas un tipo de arte contestatario y comprometido con la situación política y social del momento. Fue entonces cuando se empezó sistemáticamente a cuestionar el hecho artístico y todo su contexto —la obra, sus modos de producción, la distribución, el consumo, los canales, la recepción, etc.—. Se abogó por la extensión artística en la unión arte-vida, se emplearon premisas multidisciplinares y nuevos soportes, se puso de relieve el interés de lo racional sobre lo subjetivo, y se centró la atención en la idea y en el proceso frente al producto acabado. En algunos casos el arte alcanzó su completa desmaterialización, pero cuando se materializaba lo hacía a través de medios —entonces considerados alternativos— como la fotografía, el vídeo, la proyección, el documento o la instalación.

Éste fue el caldo de cultivo que propició la aparición de una primera generación de artistas-instaladores españoles entre los que figuran nombres como los de Francesc Abad, Eugènia Balcells, Jordi Benito, Nacho Criado, Antoni Muntadas, Antoni Miralda, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina, J. Luis Alexanco o Juan N. Baldeweg, algunos de ellos dedicados a la práctica de la instalación desde los años setenta y con una importante proyección internacional.

La década de los ochenta no fue muy gloriosa para el desarrollo de las nuevas prácticas artísticas en general. Durante gran parte de la década, un silenciamiento generalizado se apoderó de todo lo ajeno a la estructura artística dominante: la pintura, e incluso artistas que con anterioridad habían compartido filas con movimientos artísticos beligerantes tornaban hacia posturas más conservadoras. Sin embargo, esta situación no consiguió acallar por completo los esfuerzos de algunos otros, que interesados todavía en ensanchar el campo de actuación de las artes opondrían resistencia a las manifestaciones artísticas conservadoras cada vez más afianzadas en España. De aquí surgiría una segunda generación de artistas-ins-

taladores como Pere Noguera, Concha Jerez, Loepoldo Emperador, Juan Muñoz, Eva Lootz o Adolf Schlosser, que compartirían filas con aquellos otros de esa primera generación que continuaban trabajando con gran iniciativa.

Con los noventa surgiría con fuerza inusitada la práctica de la instalación, un *boom* del que da justa cuenta la enorme cantidad de artistas que la empiezan a incorporar de forma habitual en su producción. La mayoría de ellos, artistas próximos a posturas ‘neoconceptuales’, retomaban y bebían directamente de las investigaciones llevadas a cabo en las décadas precedentes de los sesenta y los setenta. La lista de artistas sería interminable, pero entre ellos se podrían citar nombres tan representativos como los de Pep Agut, Euàlia Valldosera, Txomin Badiola, Ana Laura Aláez o Jordi Colomer —entre un largo etcétera—, de los que intentaremos dar justa cuenta.

La inmediata actualidad artística española, sin embargo, parece revelar cierto declive numérico en cuanto a artistas-instaladores e instalaciones producidas respecto al *boom* de los años noventa. Hoy, a diferencia del pasado, resulta casi imposible encontrar a jóvenes artistas españoles dedicados en exclusividad a la práctica de la instalación. Eso es porque, obviamente, los artistas ya no sienten ninguna necesidad de afiliarse a un único registro expresivo, aunque tampoco debemos negar la realidad de que la instalación, todavía hoy, sigue denotando para artistas emergentes, galeristas y coleccionistas dificultad de producción, de difusión y de venta. Los jóvenes creadores no renuncian a ella y continúan practicándola, con más o menos frecuencia, pero compaginándola claramente con el resto de posibilidades a su alcance, mucho más baratas y rentables, como la fotografía, el vídeo o la performance.

Objetivos

El lector que se aproxime a esta tesis con el ánimo de hallar la respuesta definitiva todavía no facilitada por otros libros o textos sobre el arte de la instalación, verá frustradas sus expectativas. El tiempo de estudio e investigación nos ha dotado de la lucidez necesaria para desechar por completo ese reto inútil. Ningún experto en arte contemporáneo ha sido capaz de responder todavía con precisión a la gran pregunta ¿qué es la instalación? porque no existe una única respuesta, sino múltiples.¹² De la misma manera que

¹¹ MARCHÁN, Simón; *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Akal. Madrid, 1986.

¹² “No estoy capacitado para contestar exhaustivamente a la pregunta: ¿Qué es una instalación? En esencia no lo sé, aunque he estado envuelto en ella durante años trabajando con entusiasmo y pasión [...]”. Ilya Kabakov; *On the “Total” Installation*. Cantz. V6 Bild-Kunst, Bonn. Germany, 1995. pág. 243.

nadie con una ligera dosis de sentido común se atrevería a lanzar hoy una definición unívoca de lo que es el arte.

Sin embargo, sí podrá aproximarse a su lectura con el ánimo de ampliar su entendimiento sobre fenómeno de la instalación —en particular de la instalación en España— y de lo que supone una forma de arte de estas características en un tiempo marcado por el fin de los grandes relatos y las concepciones históricamente prefijadas.¹³

Nuestra investigación se propone dar cuenta del desarrollo de la instalación en España, siempre teniendo en cuenta las condiciones socio-artísticas del sistema del arte contemporáneo español que facilitaron su aparición, desarrollo y posterior consolidación; de acuerdo a perfilar las características de unas instalaciones creadas aproximadamente entre los años 1970–2000. Emplearemos para ellos una perspectiva metodológica flexible y permeable que organice las obras y los artistas seleccionados alrededor de algunas cuestiones fundamentales de tipo cronológico, temático, conceptual, formal y sociológico.

El objetivo es trazar un ‘posible’ mapa de la historia de la instalación en España que permita rastrear la evolución de las narrativas y las transformaciones que de ellas se han derivado para el lenguaje del arte contemporáneo de las últimas tres décadas del siglo XX. Un discurso histórico que en ningún caso nace con la pretensión de erigirse como el único posible, sólo con el ánimo de acercarse al conocimiento de un fenómeno artístico enormemente amplio y heterogéneo pero sin ningún estudio completo que lo aborde.

Señalamos que todas las limitaciones empleadas en esta tesis, bien sean geográficas, cronológicas, o de selección de artistas y obras, ejemplifican exclusivamente parámetros subjetivos que nos parecen acertados en pos del señalamiento histórico de cercar nociones extremadamente amplias e inestables. Reconociendo, además, el lugar común de que ninguna selección puede hacer justicia a un área tan amplia como la que nos proponemos relatar a continuación.

Métodos

En estos casos donde la clasificación sistemática se revela tan intrincada, la crítica y la historiografía ha acudido al empleo masivo de términos compuestos tales como ‘vídeo-instalación’, ‘instalación-performativa’, ‘foto-instalación’, ‘instalación-multimedia’, etc., y ha reunido bajo características formales obras absolutamente dispares en contenido. En nuestra opinión, éstas no son más que fórmulas ‘comodín’ que mediante la evocación de prácticas, medios o soportes más reconocibles se esfuerzan por cercar el alcance del concepto ‘instalación’. Aunque en contadas ocasiones nos apropiaremos de ellas, las obviaremos como categorías formales o de estilo por revelarse ineficaces en el entendimiento del entramado histórico.

Por la misma razón de ineficacia, o por una suerte de miopía histórica en la conexión de acontecimientos, nuestro discurso carecerá de una estructura perfectamente rígida articulada en compartimentos tipológicos donde comprimir el evento de la instalación. Nuestra base de discusión, el hiperarte por excelencia, multidisciplinar y poliforme en su formulación, nos empuja hacia un tipo de discurso próximo al hipertexto, que aún a riesgo de resultar inconcluso o caótico, nos ofrezca mayor flexibilidad para transportarnos de un lugar a otro.

Aún conscientes de lo impracticable e inútil de sistematizar un contenido no sistematizable, nos hallamos en la empresa de trazar la historia de la instalación en España, lo que significa que, por muy subjetivos y maleables que éstos sean, nos vemos obligados a utilizar ciertos parámetros de clasificación. El esquema de ordenamiento general que emplearemos será uno bipartito que, por un lado, atienda a las cuestiones teóricas que inevitablemente emergen en el estudio de la instalación contemporánea, y por otro, con carácter más ‘práctico’ si se quiere, de cuenta de los ejemplos materiales que conforman ‘la historia del arte de la instalación en España’. Ésta segunda parte, se organizará en marcos cronológicos generacionales que agrupará y diferenciará las instalaciones producidas en la década de los setenta, ochenta y noventa. Además, cada capítulo generacional empleará subtítulos o epígrafes, en función de estrategias ‘instalativas’ temáticas, formales o conceptuales, según convenga.

Señalamos que todos esos márgenes —tanto geográficos como generacionales o temáticos— se verán vulnerados en la necesidad de incluir en nuestra historia de la instalación, obras realizadas por artistas españoles fuera de España y/o instalaciones de artistas extranjeros afincados en nuestro país o cuando, incluso, la carrera

¹³ Sobre este tema consultar: DANTO, Arthur C.; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1999.

de un artista sea tan compleja y/o dilatada que haya que citarle en diferentes capítulos o epígrafes.

Conscientes de la inestabilidad y amplitud de la noción ‘instalación’ y tratando de mantener la coherencia con las ideas que exponremos a continuación, anunciamos que nuestro relato histórico-artístico se ocupará de un tipo de manifestación artística producida en interiores arquitectónicos, interesada, principalmente, en la manipulación y activación de ese espacio en el proceso de relacionar elementos —tradicionalmente separados— en un todo articulado; y que concentrará su interés en la contextualización del concepto de tridimensionalidad, interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador.

p. IO

2. Aspectos teóricos de la instalación contemporánea

Dificultades de definición

“Es casi imposible discutir de arte en general sin expresarse por medio de tautologías ... lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología, es decir, la ‘idea artística’ —u ‘obra’— y el arte son lo mismo.”

Joseph Kosuth¹⁴

Nos preguntamos ¿qué utilidad puede encontrar la historiografía o la crítica del arte en un término cuyo profuso significado puede hacer referencia a un extraordinario número de obras divergentes en medio, forma, significación y ambición y que incluiría desde la más ínfima intervención hasta la construcción más espectacular?

Parece como si el término ‘instalación’ se hubiera acuñado exclusivamente con el ánimo de individualizar someramente un amplio número de obras, cuya naturaleza heterogénea no encontraba clasificación bajo el orden de las categorías artísticas tradicionales. Ésto aclararía, en cierta medida, el por qué de tal diversidad de opiniones, juicios y criterios, en muchos casos contradictorios entre sí, emitidos por diferentes especialistas en el mismo campo. Una noción tan amplia no admite definiciones unívocas, tan sólo ‘cierto’ consenso en el manejo de los términos. La consecuencia lógica de tal fenómeno será la eterna confusión de ideas a la hora de concretar señas de identidad, conscientes de que “aunque resulta fácil acordar que existe un tipo de arte llamado ‘instalación’, no lo es tanto discernir si se trata de un género, un medio, un modo de práctica conceptual, si el término describe objetos, eventos o localizaciones, si es permanente o temporal.”¹⁵

También explicaría el por qué de los continuos desplazamientos semánticos entre las diferentes formas artísticas contemporáneas: *performance, ambient, environment, happening, event* o *project art*.¹⁶ Todas ellas acaban encontrando nominación común bajo la hete-

¹⁴ JOSEPH, Kosuth; “Arte y filosofía, I y II” en *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Gregory Battcock (Ed.). Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gil. Barcelona, 1977.

¹⁵ HANDY, Ellen; “Installations and History” en *Arts Magazine*. vol.63 (February, 1989). pág. 63.

¹⁶ “El término ‘instalación’ es similar al de ‘intervención’, ‘interacción’, ‘interiorismo’, ‘ambient’, ‘event’ y ‘project art’. En el terreno de la instalación todos estos términos tienen el mismo valor y son perfectamente intercambiables. Son empleados por artistas, curadores y críticos para referirse a actividades no específicas (multifacéticas y polifónicas) de naturaleza heterogénea.”. DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael; *Installation Art in the Millennium. The Empire of the Sens*. op.cit. pág. 28.

rogeneidad de la ‘definición globalizada’ en la que se diluyen las diferencias. Pareciera pues, que más que perspectivas reduccionistas, la historia del arte hubiese empezado a acoger visiones cada vez más integradoras u holísticas para dar cuenta de fenómenos contemporáneos. Un buen ejemplo de esta situación de ‘relatividad’ que entraña la instalación nos lo proporcionan ‘definiciones’ —o mejor, ‘no-definiciones’— como las que incluimos a continuación:

“La instalación está formada por una multitud de prácticas y actividades como: la *soft architecture*, el diseño, el jardín zen, los *happanings*, el bricolage, los espectáculos de luz y sonido, las ferias mundiales, la arquitectura vernacular, los proyectos multimedia, los jardines urbanos, el *land art*, los *earth works*, los panoramas de los años ochenta y noventa, el arte *povera*, las *folliés*, los *environments* de los artistas ‘folk’. Abarca los planos de percepción e interpretación espacial, visual, aural ...” Erika Suderburg ¹⁷

“La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, *ready-mades*, teatro y arte vivo, música, etc. ... confunde el rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa —puede ser todas las cosas— ... No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte ... por lo tanto ‘instalación’ es una tautología.” Jonathan Watkins ¹⁸

Con lo que venimos anunciando hasta el momento, no pretendemos sugerir la total desaparición de la definición categórica o su completa ausencia de validez. Simplemente relatamos el movimiento que la historia del arte lleva experimentando en las últimas décadas, arrinconando visiones simplificadoras, inútiles en la interpretación de lo complejo, para dar cabida a otras más plurales.

Tras la celeridad que adquiere la sucesión de movimientos artísticos en la investigación impredecible del ‘todo es posible’, principalmente después de la segunda mitad del siglo XX, desaparecen poco a poco los movimientos organizados alrededor de criterios metodológicos claramente definidos por rasgos formales comunes. Entre las consecuencias fundamentales de esta celeridad, hallamos la imposibilidad de conocer con exactitud el desarrollo futuro de los lenguajes y la dificultad para percibir unas diferencias cada vez más sutiles y afinadas entre ‘diferentes’ prácticas o técnicas artísticas.

¹⁷ Erika Suderburg en *Dislocations*. Catálogo de exposición. MoMA, Nueva York, 1991.

¹⁸ WATKINS, Jonathan; “Installation is Everythings and Everythings is Installation”, en *You Are Here. Re-siting installations*. Catálogo de exposición. Royal College of Art. London, 1997. pág. 26.

En este contexto, sólo resulta plausible determinar aspectos macroscópicos o globales porque un tipo de clasificación reduccionista que diera cuenta detallada de tal diversidad precisaría de una gran precisión y de una alfabetización cultural cada vez mayor. Hasta el punto que siempre cabría la posibilidad de dar con una definición más cercada aún que la anterior, una que observara hasta la última diferencia, una válida exclusivamente para un único espécimen.

Ninguno de estos dos extremos por separado, el de la definición completamente integradora —y tautológica— y el de la parcelación absoluta, resultan muy útiles hoy en la labor historiográfica de mantener el consenso de opinión que permita cierta sistematización en la información. Fenómeno que nos habla de la completa necesidad de reconciliar estrategias coexistentes estableciendo en los discursos puntos de clasificación intermedios.¹⁹ Obviamente, las diferencias de ubicación de dichos parámetros intermedios provocarían también perspectivas críticas diferentes, e incluso contradictorias, en el estudio de un mismo fenómeno. Esto vendría a arrojar algo de luz en el por qué de tal diversidad de pareceres vertidos sobre la idea de ‘instalación’ desde sus orígenes hasta la actualidad.

¿Qué es instalación?

“El medio no es identificable y la confusión del medio y el mensaje es la primera gran fórmula de esta nueva era.”

J. Baudrillard ²⁰

Como señalan Adam Geczy y Benjamin Genocchio “hay varias respuestas a esta pregunta, pero ninguna tan directa como aquella que informa de que la pintura tiene que ver con la aplicación de pigmentos pictóricos, la escultura con la idea de los objetos tridimensionales, el grabado con las técnicas de transferencia y la fotografía con el uso de película y papel sensible a la luz”.²¹ No nos encontramos ante ningún estilo, movimiento o ‘ideología’. No nos situamos ante la aparición de ningún invento tecnológico que

¹⁹ “... Sin el posicionamiento en un campo de relaciones, el signo individual no podría ser identificado, pero, recíprocamente, sin signos individuales con identidad y rasgos de definición estables no sería posible una red de significación sistemática ...” CROWTHER, Paul; *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*. Yale University Press. New Haven and London. Hong Kong, 1997. pág. 206.

²⁰ Citado por DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael; *Installation Art in the Millennium...* op. cit. pág. 14.

²¹ GECZY, Adam y GENOCCHIO, Benjamin; “Introducción” en *What is Installation?*... op. cit. pág. 1.

suponga una revolución en nuestra forma de percibir el arte, como lo supuso la fotografía, ni ante ninguna forma democratizadora como lo fue el grabado. Tampoco contamos con manifiestos o escritos teóricos que declaren que se trata de un tipo de arte prefijado o que reaccione contra otro menos verdadero —al contrario, padecemos una casi absoluta negligencia crítica al respecto—. Ésto se debe, principalmente, a que el término ‘instalación’ por sí solo, únicamente alude a la situación de ‘aparición y/o desaparición’ de una obra de arte en un lugar determinado, al acto de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio-temporales.

Origen del término

Gramaticalmente el término ‘instalación’ es la forma nominal del verbo transitivo ‘instalar’. Una palabra de uso cotidiano que, entre otras cosas, significa simplemente ‘colocar’. Hay quienes opinan que se trata de un término excesivamente prosaico y poco afortunado para nombrar a un arte, más apropiado quizás en el entorno de los gremios de la carpintería, la electricidad o la fontanería. Sin embargo, nos inclinamos a pensar como Josu Larrañaga para quien el término ‘instalación’ resulta muy acertado pues, como venimos señalando, el arte de la instalación no es otra cosa que el arte de desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo. Además, añade Larrañaga, “[aunque] el que instala posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa [...] conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el ‘usuario’”.²²

Antes de que su utilización generalizada en los años ochenta designara un nuevo tipo de práctica artística, el término ‘instalación’ era utilizado en el mundo del arte para sugerir el proceso de colocación de obras en el contexto de una galería o en el museo, para proporcionar una exposición visualmente coherente. La figura del instalador era, pues, la de la persona especializada en la colocación de obras de arte para su exposición. Hay quienes sostienen que no hay ninguna diferencia entre esta actividad desempeñada por curadores y/o diseñadores de exposiciones y la del artista-instalador ya que, finalmente, lo que aquéllos poseen no es otra cosa que la

colección de todo un museo como material artístico *ready-made*.²³ Nosotros, dada la necesidad de acotar y establecer parámetros intermedios, entenderemos esta actividad del curador más próxima al gesto decorativo orientado hacia los objetos individuales; a pesar de que ésta pudiera contener algún significado ensamblado que ayudase a la interpretación coherente de toda la exposición.

Sin embargo, reconocemos que la historia de la práctica expositiva, desde sus orígenes hasta la actualidad, nos ofrece propuestas muy interesantes como las constructivistas o las surrealistas que, como explicaremos más adelante, reaccionando contra el modelo imperante de exposición abstracta, ocuparon y activaron el espacio de la galería o el museo creando ‘ambientes’ muy significativos en el posterior desarrollo del arte de la instalación. [1.1]

Pero si el término ‘instalación’ se empezó a emplear de manera generalizada en los años ochenta y ya en los años sesenta aparecieron las primeras obras que merecerían recibir este sobrenombre ¿qué tratamiento recibieron hasta entonces? Un somero repaso por los orígenes de la aplicación del término ‘instalación’ nos conduce de nuevo a ámbitos poco esclarecedores. Según la historiadora Julia Reiss, el término más aceptado comúnmente para nombrar a una ‘instalación’ antes de los años ochenta fue el de *environment*²⁴ —acuñado por Allan Kaprow en 1958 para describir sus trabajos multimedia *room-size*—.²⁵ Pero ¿qué evidentes analogías mantuvieron la práctica de la instalación y el *environment* para que durante más de dos décadas se identificaran por completo?

Allan Kaprow ya se vio en la necesidad de recurrir al término *assemblage* —práctica artística predecesora— para acercarse a una posible definición de *environment*. Dijo que los *assemblages* y los *environments* “... son lo mismo. La única diferencia es su tamaño. Los *assemblages* pueden ser colgados o rodeados, mientras que

22 LARRAÑAGA, Josu; *Instalaciones*. op. cit. p. 33. J. Larrañaga pone especial énfasis en el término “usuario” para destacar la “acostumbrada” proximidad entre las esferas del “ver” y del “hacer” que se supone en el arte de la instalación. Del concepto de interactividad iremos hablando más detenidamente en el transcurso de la tesis.

23 “Quizás la instalación no sea más que un tipo de estratagema institucional, la seducción de la obra de arte por las prácticas institucionales ... una simulación del poder institucional de los comisarios. Ciertamente, los pasados treinta años han sido, sin precedentes, la era del *boom* del comisariado con exposiciones *blockbuster* y eventos internacionales que han definido a los comisarios más como estilistas y hombres de negocios que como especialistas en arte.” COLLES, Edward; *Installation x 4*. (catálogo de exposición) (Hobart: Plimsoll Gallery, Center for the Arts, 1993) citado por *What is Installation?* ... op. cit. pág. 13.

24 Así lo demuestra el hecho de que hasta la aparición del volumen 27 de *The Art Index* en el año 1993-94 no se dejó de enviar al lector a “ver *environment art*” cuando aparecía el término instalación. REISS, Julie H.; *From Margin to ...* op. cit. pág. xii.

25 KAPROW, Allan; *Notes on the Creation of a Total Art*, (New York: Hansa Gallery, 1958).

Salvador Dalí. *Exposición de la Internacional Surrealista*. 1938. Galerie des Beaux-Arts, París, Enero-Febrero 1938



los *environments* pueden ser penetrados”.²⁶ Exactamente la misma definición que Micheal Kirby ofreció en su libro *Happening* en la sección dedicada a los *environments*. Por su parte, William C. Seitz, comisario de la exposición *The Art of Assemblage*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1961, definió el término *assemblage* como “un concepto genérico que podía incluir todas las formas de arte compuesto y modos de yuxtaposición”.²⁷

Estos intentos de definiciones ‘fallidas’, lejos de aportar conclusiones definitivas, nos informan de que la inviabilidad de emitir ‘absolutos’ en materia de arte no es nueva. Con el advenimiento de las vanguardias históricas, y al margen de movimientos y tendencias efímeras que reaccionaban unos frente a otros, se inició para el mundo del arte un único viaje de investigación práctica y teórica sin posible retorno. El deseo unánime de lograr una extensión progresiva de los dominios convencionales del arte acabó por difuminar los límites categóricos, y la consecuencia directa fueron unas prácticas artísticas con unas barreras diferenciadoras cada vez más diluidas según su proximidad en el tiempo. De ahí la grave dificultad para dotar de completa especificidad a las ‘diferentes’ prácticas artísticas contemporáneas.

A veces los puntos de conexión entre estas prácticas son tantos que sería más sencillo relatar las diferencias. Nos moveríamos, entonces, en lo que Rosalind Krauss denominó ‘tierras de nadie’ para referirse a la condición estructuralista de la lógica inversa o de la pura negatividad que asumió el concepto de ‘escultura’ a principios de los años setenta. “[...] Es obvio que la lógica del espacio de la práctica postmoderna ya no se organiza en torno a la definición de un determinado medio basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural”.²⁸ El arte irrumpiría como negativo de las categorías convencionales abriéndose hacia otras nuevas como la arquitectura, el paisaje, la no-arquitectura y el no-paisaje. Por eso, la instalación podría ser más acertadamente definida como pura acumulación de exclusiones. Lejos de identificar una técnica, un medio o un género específicos, la idea de ‘instalación’ se ordenaría en torno a aquello que no tuviera cabida bajo las categorías tradicionales, es decir aquello que no fuera ni pintura, ni escultura, ni fotografía, ni grabado, ni dibujo, etc. Una necesidad de concebir un campo expandido para el arte, de expandir sus dominios, que se ve enormemente acusada a partir, sobre todo, de los años sesenta.

26 KAPROW, Allan; *Assemblages, Environments, Happenings*. (N.Y.: Harry N. Abrams, Publishers, Inc., 1960. (Revisado en 1961).

27 SEITZ, William C.; *The Art of Assemblage*, (N.Y.: Museum of Modern Art, 1961). pág. 6.

28 KRAUSS, Rosalind; “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia*. Alianza Forma. Madrid, 1985. pág. 295.

Campos expandidos

Introducir el nombre de Rosalind Krauss en una tesis sobre instalación supone también introducir una vieja cuestión que la acompaña desde que ésta se convirtió en objeto de estudio de la historia del arte. Krauss, en su libro *Passages in Modern Sculpture* del año 1977, relata el asunto del objeto escultórico en el campo expandido tratando de dar cabida bajo dicho concepto desde el arte cinético y lumínico al arte de la *performance*, y del arte del entorno a la instalación —aunque la única obra que Rosalind Krauss cita como propiamente ‘instalación’ en su libro es *Liver/taped video corridor* (1968-70) de Bruce Nauman—. Posiblemente la lectura expansiva y lineal que ofrece Krauss, junto a la naturaleza frecuentemente tridimensional que suele adquirir la noción de instalación, hayan sido los factores determinantes en la tendencia generalizada de entender la instalación como la conclusión lógica en la evolución del objeto escultórico desde principios del siglo XX hasta nuestros días.²⁹ Desde este preciso momento, la instalación pasa a ser considerada objeto de investigación en los manuales de escultura como la lógica ampliación de los límites físicos escultóricos.

La confusión generalizada a la hora de diferenciar entre instalación y escultura es estudiada por Thomas McEville en su libro *Sculpture in the Age of Doubt*.³⁰ Atendiendo a la mayor capacidad de expansión de la escultura frente a la pintura, para aproximarse y absorber en ella multitud de experiencias artísticas —*object trouve, ready-made, performance...*—, McEville da explicación así a la confusión reiterada. De tal intensidad se ha mostrado esta cualidad expansiva que hoy una pintura podría ser considerada como escultura, aunque difícilmente ocurriría a la inversa. “Por la ocupación del espacio real del cuerpo y la sociedad”, dice McEville, “la escultura se convierte en un término que podría designar cualquier cosa del mundo real. La categoría de escultura se ha expandido ideológica, fácil y enormemente hasta absorber en gran parte a la categoría pintura.”³¹

29 Javier Maderuelo entiende igualmente el arte de la instalación como forma escultórica expandida y sitúa el origen de la misma en el cambio de sensibilidad que experimentó la escultura minimalista al deshacerse del ‘pedestal’ y aproximarse al espacio del espectador. MADERUELO, Javier; *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. op. cit. Gabriel Rodríguez apoya esta misma tesis de evolución expansiva ‘lógica’ que va de la estatua con pedestal hasta la instalación sin pedestal. “Nos movemos desde el espacio ilusionista hacia la conquista del espacio literal...” *Trasdós*. op. cit. pág. 18.

30 McEVILLEY, Thomas; *Sculpture in the Age of Doubt*. Allworth Press. N. Y., 1999. págs. 45-46.

31 *Ibidem*. pág. 40.

Sin embargo, cada día resulta más insostenible seguir contemplando esa línea de variación de escala, de menos a más, que partiría del objeto escultórico hasta alcanzar a la instalación pasando por el *ambient art* y sus derivados. Si el único soporte de la instalación es el espacio mismo —la condición más general del mundo material en el que conviven el resto de medios artísticos—³² ¿por qué, entonces, seguir manteniendo esa abstracción escultórica evolutiva? ¿por qué resultaría menos apropiado situar en el objeto pictórico, fotográfico, gráfico, performativo, virtual, musical, tecnológico, económico, antropológico o arquitectónico —o mejor, en todos ellos a la vez— el origen de esa línea expansiva que define el nacimiento de la instalación? Evidentemente, no podemos seguir contemplando ese tipo de relaciones casuales lineales por más tiempo porque “el fluir de las ideas es claramente no lineal... Las disciplinas generan rizos en el fluir de la cultura, y estos rizos influyen a otras corrientes de una manera no clara ni lineal”.³³ De lo que se trata hoy es de contemplar la complejidad y las relaciones recursivas.

32 “... como el espacio representa la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación resulta sumamente voraz: absorbe el resto de medios artísticos como son pinturas, esculturas, fotografías, texto o película, ofreciéndoles un lugar en su espacio. Por ello, la cuestión de cómo se atribuye el estatus artístico ya no se plantea en relación con los objetos aislados, sino en relación con el espacio de la instalación como totalidad ...”. GROYS, Boris; “Topología del arte” en *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001-1968*. J. V. Aliaga, María del Corral, J. M. G. Cortés (Ed.). Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón. Valencia, 2002. págs. 81-3.
... op. cit. págs. 81-83.

33 WEISSERT, Thomas P.; *Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics* en *Chaos and Orden. Complex Dynamics in Literature and Science*. Hayles, N. Katherine Editor. The University of Chicago Press. Chicago, 1991. pág. 224.

Eclecticismo

“De algún modo, la idea de arte puro apareció con la idea del pintor puro —el pintor que no hace otra cosa que pintar—. Hoy esto es una opción, no un imperativo. El pluralismo del presente mundo del arte define al artista ideal como pluralista.”

Arthur C. Danto ³⁴

“¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo.”

Andy Warhol ³⁵

No existe ninguna idea de pureza implícita en el arte de la instalación, ninguna noción que la dote de especificidad, nada que pertenezca sólo a ella, ninguna condición que una instalación deba cumplir para ser experimentada como tal —si no es aquella que relatábamos tiene que ver con la ubicación de elementos en las coordenadas espacio-temporales—.³⁶

En la actualidad el eclecticismo extremo en las artes es la nota dominante, una situación absolutamente intolerable para esa idea de pureza dogmática sostenida por Greenberg y sus seguidores, aún a costa de caer en la intolerancia. Hoy el arte es hibridación, se extiende hasta alcanzar los signos identitarios de cualquier otro arte, disciplina o medio, apropiándose de cualquier forma de expresión. De ahí que los límites se hagan extremadamente difusos y las categorías estrechas inviables.

Sobre el momento actual de absoluto eclecticismo en las artes en general, Manel Clot afirma que la instalación pone de manifiesto la imposibilidad de adjudicar ya ciertos atributos formales a disciplinas artísticas concretas y que ahora deberíamos hablar exclusivamente de diferentes registros expresivos. “No es tanto un recurso militante contra la ortodoxia modular —pintura, escultura, dibujo, fotografía, etc.— como la muestra de necesidades que adoptan concreciones formales también diversas y que tienen un pie puesto en su tiempo.”³⁷

34 *Ibidem.* pág. 137.

35 *Ibidem.* pág. 59.

36 *Ibidem.* pág. 59.

37 CLOT, Manel; “Alegorías de la representación (adormidera y memoria)” en *Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III*. Catálogo de exposición. Palau de la Virreina. Barcelona, 1994. pág. 83.

A través de la postmodernidad, la pluralidad, la complejidad y el eclecticismo emergen como elementos orientadores de la reflexión, la teoría y la crítica en todas las disciplinas. La aceptación de estos mismos principios por la historia del arte supone empujar una nueva forma de pensar.

¿El fin del arte?

“En 1965 el artista minimal Donald Judd afirmó que “la historia lineal estaba algo deshilachada” y poco después, el artista conceptual Joseph Kosuth anunció que la pintura y la escultura modernas estaban acabadas. Pero añadió que esos medios específicos se encontraban en ese momento diluidos dentro de una idea general de Arte y que ese Arte con mayúsculas sería en adelante el objeto/medio adecuado de los artistas avanzados.”

Hal Foster ³⁸

Continuando con el discurso de Adam Gezy y Benjamin Genocchio, éstos declaran que “a diferencia de un movimiento artístico que profesa una conciencia de algo, la instalación se aproxima a la ‘conciencia’ del arte mismo, no a la conciencia de un estado de autorealización estático y final, sino a la conciencia de particularidades de tiempo y espacio, de los modos de movimiento de un objeto de arte, del gesto artístico [...] La instalación es la conciencia de los contextos que dan valor o constituyen al arte como arte [...]”.³⁹

Por lo tanto, los problemas autocríticos que plantea la instalación van más allá de la estética de la incertidumbre de la modernidad. No se cuestionan condiciones formalistas que permiten emitir juicios de valor en base al gusto. Su investigación crítica se centra en los contextos donde se produce el arte. Ésto nada tiene que ver con las propiedades específicas de las artes tradicionales, con los materiales o los métodos empleados sino con los procedimientos de ubicación de elementos en el espacio, algo más próximo, si se quiere, a las técnicas empleadas en el *display* comercial, la decoración de interiores o el escaparatismo. Llegamos a la conclusión de que este aspecto relacionado con la selección de elementos y su presentación en el espacio, es lo único esencial al arte de la instalación, lo único que alguien que se acerca a una instalación podría

esperar encontrar.⁴⁰ Algo que, dicho así, tampoco parece dotar de mucha especificidad pues, desde siempre, la mayoría de los artistas han respondido ante sus trabajos instalándolos en el espacio y, por lo tanto, las relaciones recíprocas entre el objeto de arte y su entorno ha sido un asunto permanente.

Estas nociones que venimos manejando podrían ser interpretadas a la luz de lo que Arthur C. Danto polémicamente denominó el ‘fin del arte’, un momento posthistórico sin relatos legitimadores, inmune ya a los manifiestos, teorías o definiciones, donde la filosofía ya no se halla en el corazón de la producción artística sino en la conciencia de la verdadera naturaleza del arte mismo.⁴¹

Por eso es que desde hace algún tiempo no se barajan ya definiciones categóricas *a priori*. El arte es paradigmáticamente impredecible y ninguna definición cerrada y establecida podría dar cuenta de todo, sin excluir nada. Más útiles resultan hoy las definiciones provisionales sensibles a la complejidad del entorno inmediato con el que interactúan. Constatamos, pues, la necesidad de una historia del arte no ya como *corpus* teórico de verdades inamovibles sino una deliberadamente flexible, atenta a la realidad y sensible a las fluctuaciones que modifican el fenómeno artístico contemporáneo.⁴²

Si no contamos más con definiciones absolutas y la subjetividad, la metamorfosis, lo poliforme y los estados indefinidos son los retos que demandan hoy los nuevos lenguajes, otra forma de pensar, un nuevo ámbito de reflexión global, se inicia para la historia del arte.

38 FOSTER, HAL; “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001-1968*. op.cit. pág. 105.

39 GECZY, Adam y GENOCHIO, Benjamin; Introducción en *What is Installation?* ... op. cit. pág. 1.

40 “[...] la instalación es la forma de ver el arte. Lo que uno ve en una instalación artística es el contexto en el que el arte está teniendo lugar: la instalación es el arte en sí mismo, no determina ninguna otra cosa que el lugar en el que éste ocurre, el lugar donde ver el arte.” GECZY, Adam y GENOCHIO, Benjamin; “Introducción” en *What is Installation?* ... op. cit. pág. 13.

41 “La era de los manifiestos [...] terminó cuando la filosofía se separó del estilo porque apareció la verdadera pregunta: ¿Qué es arte? Ésto tuvo lugar aproximadamente alrededor de 1964. Entramos en lo que denominé período posthistórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte” Arthur C. Danto; *Después del fin del arte...* op. cit. pág. 69.

42 Esta situación de crisis llevó a la oleada de textos que tuvo lugar en los años ochenta. *Art Journal*, una publicación del College Art Association of the United States, presentó en 1982 “The Crisis in the Disciplina”, refiriéndose a la disciplina de la historia del arte. En 1987 apareció un libro con el título de *The End of Art History?* y al año siguiente el College Art Association volvió a la carga con “The New Art History”. En 1999 apareció el libro *Rethinking Art History*.

Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad⁴³

“Cuando los errores o ‘anomalías’ se multiplican dentro de un paradigma, se produce un desquiciamiento del sistema, lo cual trae consigo su reemplazo por otro. Se trata [...] de un mecanismo similar al desplazamiento perceptivo de una figura por otra: los mismos hechos son vistos desde un punto de vista distinto, es decir dentro de otro paradigma.”

Alejandro Villalobos ⁴⁴

“Las estrategias deconstructivas de una manera u otra han dominado recientemente la novedad tanto en las ciencias sociales como en las humanidades. Se trata de estrategias que tratan de explicar que el significado de un objeto no está determinado por una correspondencia directa e inmediata entre concepto y objeto —en cualquier sentido—. La relación entre estos elementos es inestable y determinada por su posición en diferentes campos de significado. Este campo, en sí mismo, no se halla encerrado en una totalidad. Está abierto y sujeto a continuas reconfiguraciones. Esto no significa que percibamos más sino que tenemos que ser descifradores en relación a la cada vez mayor red que nos sustenta.”

Paul Crowther ⁴⁵

Con lo que hemos apuntado hasta el momento no creemos haber conseguido más que poner de relieve la grave dificultad para explicar ciertos fenómenos, antes impensables en el seno de la disciplina de la historia del arte. Es obvio que ésta ha dejado de operar en terrenos firmes dominados por lenguajes estables y categorías universales. Se enfrenta al ejercicio de las múltiples interpretaciones y debe amoldarse a las metamorfosis y a los cambios de significación de los conceptos que emplea. La historia del arte debe ser capaz de acoger bajo su formulación las paradojas, las contradicciones y las

diferentes perspectivas que provocan la asimilación de un nuevo paradigma: el paradigma de la complejidad.

Como ya ha ocurrido en otras disciplinas, la explicación de algunos comportamientos ha precisado de un cambio paradigmático que incluyera la complejidad de las distintas ópticas que, aún siendo excluyentes, pudieran convivir en un mismo sistema. Los paradigmas simplificadores sólo ofrecen relatos parciales que encierran y excluyen, de lo que se trata en la actualidad es de incluir para relatar dicha complejidad.

El paradigma de la complejidad fue descrito con precisión durante los últimos años por Edgar Morin⁴⁶ y hoy aparece como una herramienta útil para abordar la problemática de las definiciones en el mundo contemporáneo. Un impulso intuitivo nos anima a aproximarnos al acontecimiento de la instalación aplicando, para su entendimiento, los principios científicos del paradigma de la complejidad.

Para explicar de forma sencilla esta herramienta, que no deja de ser sólo una perspectiva de aproximación, describiremos brevemente sus tres principios para intentar después una extrapolación al ámbito de la instalación.

Principio de recursividad

“Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causa y productores de aquello que los produce”.⁴⁷ Dicho principio nos ofrece siempre una perspectiva no lineal en la que un instante determinado depende absolutamente de todos los estados previos.

Si tratamos de la relación sujeto-objeto, podemos decir que el objeto es objetivo y objetivable —forma parte de una ‘realidad’—, a su vez el objeto es interpretado por el sujeto. Luego, sujeto y objeto están contenidos el uno en el otro en un proceso recursivo sin principio ni fin. Esta situación descarta tanto el extremo *realista* ingenuo como el *solipsista* y contempla la perspectiva que surge de la relación entre uno y otro, de la misma manera que el caminar surge de la interacción de los pies y el suelo.

La óptica de la recursividad de este modelo contradictorio nos permitiría extraer una posible definición de la relación del extremo excluyente y del integrador —o tautológico—. Si, en efecto, consi-

- ⁴³ El contenido de este capítulo, con algunas modificaciones, fue publicado bajo el título “Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad” en AA.VV.; *Arte de tendencias, tendencias del arte*. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.). Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2004. pág. 199-215
- ⁴⁴ VILLALOBOS, Alejandro; “Reflexiones en torno a la Post-Modernidad. Cartografía de una caminata”. Publicado en *Cuadernos de Filosofía*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción, Chile. 1997. vol. 15. pág. 291-313.
- ⁴⁵ CROWTHER, Paul; *The Language of twentieth century art ...* op. cit. pág. 203.

- ⁴⁶ MORIN, Edgar; *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona, 1995.
- ⁴⁷ GUTIERREZ, Alfredo G.; *Morin y las posibilidades del pensamiento complejo*. <http://www.metapolitica.com.mx/meta/metapass/8/gutierrez.html> [última entrada 29/9/2003].

deramos el término *instalación* como equiparable al concepto *arte* no dejamos por ello de pensar en la instalación como una parte del arte. Instalación y Arte están contenidos el uno en el otro en un principio recursivo. No por eso debemos entender una realidad *arte* donde todas las categorías se disuelvan, sino una visión de conjunto en la que la *instalación* esté completamente integrada en el arte mientras expresa distintas tendencias en función de las fluctuaciones del propio sistema.

La definición tácitamente consensuada de instalación impulsa a los artistas a producir instalaciones coherentes con ese consenso pero a la vez ese consenso no es una definición precisa e inamovible sino, como ya apuntamos al principio, un promedio de características de aquellas obras que resultan inclasificables bajo categorías tradicionales.

Por tanto, la definición de instalación no puede darse sin acudir al principio de la recursividad. Se contiene a sí misma pero cambiará como consecuencia de las continuas interferencias entre la idea consensuada de instalación y las expresiones coyunturales de esa idea. Es decir, las instalaciones concretas que produce cada artista bajo la influencia de su entorno inmediato.

Principio hologramático y principio dialógico

En un holograma físico una parte de la imagen del holograma contiene *casi* la totalidad de la información del objeto representado; no sólo la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte.

El principio dialógico permite la convivencia de distintas lógicas a la vez complementarias y antagónicas. No existe un marco conceptual único desde el que analizar un evento, sino una variedad de ellos, diferentes puntos de vista adecuados a determinados propósitos.

En biología, células clónicas adquieren morfologías distintas en función de su entorno inmediato, igual que en semiología una misma palabra adquiere diferentes significados en función de la proposición en la que se halla inserta.⁴⁸

Si consideramos a una célula desde el principio hologramático podemos concluir en que en cada parte del cuerpo —en cada una de las células— se halla inscrita la información de todas las células restantes: el código genético.

Si consideramos a una célula desde el principio dialógico podemos decir que un mismo código genético expresa diferentes células. Individuos con distintas lógicas. Distintos comportamientos frente a los mismo estímulos.

Estos dos principios extrapolados a la definición de instalación desembocan en un escenario en el que, como decíamos al aplicar el principio de recursividad, no se puede abordar una definición satisfactoria sin la interacción de los dos extremos: la idea consensuada del término instalación —rasgos inherentes— y la expresión concreta de esa idea —rasgos aleatorios—.

Si la instalación de un artista está condicionada por la idea consensuada de cómo debe ser ésta, podremos considerar este consenso como una especie de código genético, un denominador común inserto en cada instalación producida. En cada parte —en cada instalación— se encuentra el todo.

Pero en el extremo contrario podemos encontrarnos que cada instalación es completamente diferente a las otras pudiendo incluso impulsar perspectivas antagónicas entre ellas. Éstas surgen de la relación entre la idea consensuada de instalación y el entorno complejo que rodea al instalador y a la instalación misma. Cualquier factor del entorno condicionará su actividad. Tanto la política, la economía, la ubicación geográfica, la capacidad afectiva, etc. —todas las particularidades que queramos mencionar— como las propias del entorno artístico —qué se produce, cómo, para qué y para quién— forman a su vez toda una compleja red de influencias que motivan las variaciones particulares que a su vez motivarán el cambio de esa percepción consensuada.

Observamos cómo se repite este mismo esquema en las distintas etapas del proceso de producción de una obra de arte/instalación. Por ejemplo, un artista trabaja sobre un tema en concreto y produce distintas piezas para distintos tipos de consumidores. La pieza que crea para el circuito de las galerías y ferias de arte contemporáneo es de formato portátil, quizás pueda colgarse de la pared, no es de sitio-específico y entabla una relación sencilla con el espectador. [8] El mismo artista sigue trabajando sobre el mismo tema, discurso o idea y recibe el encargo para los fondos de un gran museo financiado por la administración pública —y puede que, en parte, por algún patrocinador privado— en donde cuenta con un espacio grande en el que se exhibirá la instalación. La pieza se ajustará a las características específicas del lugar, no será fácilmente transportable y, es muy probable que, el artista se sirva del espacio para crear una instalación interactiva o de efecto envolvente donde el usuario pasará a formar parte constitutiva de la obra. Pero, si ahora

⁴⁸ En este caso, la noción de Foucault sobre el “discurso” es fundamental. Un discurso nunca es dado como *corpus* de verdades absolutas sino como campo específico, históricamente transformable, donde los significados están únicamente definidos por las relaciones con un contexto determinado.

el encargo que recibe nuestro artista/instalador es la solicitud de un excelso ayuntamiento que, informado de la emergente popularidad del artista, decide colocar una obra de arte en frente de la Casa Consistorial, la pieza seguirá partiendo de esa misma idea sobre la cual el artista investiga pero su aspecto final podría ser radicalmente diferente a los otros dos ejemplos anteriores. En este último caso, el artista tendrá que tener en cuenta la metereología de la intemperie, la libertad de acceso de la vía pública, etc. lo que determinará el material empleado, la manera de instalarse, etc.

En la idea inicial —la intención, el discurso sobre el que trabaja el artista— hallamos el principio hologramático, ya que las tres instalaciones parten de ese mismo lugar, la misma idea. Metafóricamente hablando, cada una de ellas contiene la totalidad conceptual.

Sin embargo, las Instalaciones son todas distintas entre sí. Utilizan recursos diferentes optimizando la rentabilidad para la que fueron creadas. Allí donde conviven diferentes lógicas apreciamos el principio dialógico.

Conclusiones

Hemos relatado el paradigma científico de la complejidad con la esperanza de hallar en él una herramienta útil de aproximación al entendimiento de la complejidad que afecta al fenómeno artístico contemporáneo en su totalidad y, en concreto, a la instalación, que se resiste a ser explicado por una historia del arte sustentada sobre definiciones simplificadoras, aisladas y autosostenidas.

Somos perfectamente conscientes de la problemática que entraña la asimilación de un sistema complejo de estas características por la historia del arte. Se presentan asuntos delicados como el devenir de la disciplina o el papel que debe asumir el historiador. Parece evidente que la actividad de éste último sólo cobraría sentido instalado entre los extremos de la del *documentalista* o *cronista* de la realidad objetiva y la del *literato* creador de subjetividad. Tendría que asumir su posición de narrador subjetivo, reductor de complejidad y constructor de 'posibles historias del arte', a mitad de camino entre el creador de subjetividades y el transmisor de objetividad. Ésto posibilita que en cada acto documental o de creación literaria coexistan estas dos actitudes aparentemente antagónicas.

Por su parte, la historia del arte dejaría de existir como *corpus* teórico inamovible de verdades dadas de una vez por todas. Actuaría como campo específico, históricamente transformable, donde los

significados se producen sólo en un contexto determinado, organizado en base a la complejidad de correspondencias. Debería estar abierta a una constante reformulación de sus contenidos por la compleja inestabilidad que afecta a los códigos y campos de significado de los que depende recursivamente.

En este punto, obviamente, admitimos que esta tesis doctoral no es más que la impronta de nuestro propio punto de vista de lo real y en ningún caso pretendemos imponerlo como más válido que otro. Pueden darse tantas historias del arte diferentes como personas que las relatan y, por eso, sus contenidos están abiertos a cualquier revisión pertinente. Por esa misma razón, todas las limitaciones impuestas en esta tesis, bien sean geográficas, cronológicas, o de selección de artistas u obras, ejemplifican exclusivamente parámetros subjetivos que nos parecen acertados en pos del señalamiento histórico. Nuestra labor comportamental, sin embargo, estará próxima a la del cartógrafo que consciente de la imposibilidad de dar cuenta de cada uno de los accidentes geográficos existentes, se conformará con llamar la atención sobre aquellos más significativos o destacables; subrayando que, sobre todo en materia de arte, el atributo de 'significativo' o 'destacable' puede resultar altamente conflictivo.

Posibles precedentes de la instalación contemporánea

“En manos de la crítica, categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento [...] se realiza en nombre de la estética de vanguardia —de la ideología de lo nuevo—, su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace comfortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de formas del pasado.”

Rosalind Krauss ⁴⁹

“[...] Estamos en la era de la simultaneidad, de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión [...] el mundo ya no se experimenta como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y que entrecruza su madeja.”

Michael Focault ⁵⁰

Si el arte se alimenta de la cultura que lo origina, los cambios radicales en la civilización occidental desde el final de la II Guerra Mundial quedaron patentes en su producción cultural. Los valores sobre los que se levantó esa sociedad ya no eran fijos y monolíticos, sino un conjunto de circunstancias y condiciones contingentes constantemente refutadas y meditadas. Estos cambios radicales causaron la proliferación de lenguajes y tendencias que inspiraron el uso de nuevas herramientas y significados híbridos, a menudo procedentes de disciplinas solapadas. Aunque el fenómeno ya se había dado con anterioridad, es a partir de los años sesenta cuando la hibridación empieza a tener un profundo efecto en la forma de adquirir conocimiento. La historia del arte, cuyas premisas se habían basado en la noción de estilo y había considerado a la pintura como herramienta privilegiada, se halló totalmente perdida ante tal profusión de formas, metodologías y procesos. Este es precisamente el caldo de cultivo de los años sesenta, donde se suele ubicar el origen más reciente de la instalación contemporánea. El momen-

to de mayor rebeldía, provocación y contestación en el mundo del arte, acompañada de una reflexión teórica que cuestionó toda la estructura artística vigente.

Por supuesto, la instalación no apareció en los años sesenta por generación espontánea, sin precedentes. Hasta hay quienes los ubican en el arte remoto de las cavernas por esa conciencia que ha existido siempre de situar el arte en unas coordenadas espacio-temporales. Ésta es la causa principal por la que la instalación permite ser estudiada en relación a múltiples movimientos artísticos históricos e incluso, a veces, a acciones domésticas privadas.

Pero no nos perderemos en este capítulo en la elaboración de una detallada paternidad para las instalaciones contemporáneas basada únicamente en los parecidos de familia que se podrían establecer históricamente, porque la lista podría ser potencialmente ilimitada. Resulta muy tentador escuchar, no sólo los ecos de los fantasmas contemporáneos de un Tatlin, un El Lissitzky, un Duchamp y, por supuesto, de un Schwitters, sino también, los de un pasado más remoto situado en la Prehistoria, la Edad Media, el Barroco o el Romanticismo. ¿Qué podría ser más ilustrativo para relatar los antecedentes de la instalación contemporánea que los ejemplos de Stonehenge, una catedral gótica, un retablo barroco, un jardín inglés o una ‘cámara de maravillas’? La historiografía tiende con demasiada frecuencia a elaborar sospechosas genealogías comparativas con el único fin de encontrar en el pasado histórico los principios de causalidad que conecten linealmente los acontecimientos, sin prestar mucha atención a las diferentes estructuras históricas que los producen. Éstas, sin embargo, son las únicas que dotan de contenido, significado e intención específicos a los eventos y pueden hacer que fenómenos análogos en forma sean completamente opuestos en concepto.⁵¹ El mismo fenómeno se repite con frecuencia en el estudio de la instalación, pues su árbol genealógico se presta a ser relatado desde múltiples y pluriformes líneas alternativas influenciadas unas por otras. Dependiendo de cómo uno defina el término instalación, los antecedentes pueden incluir muy diversas obras, desde pinturas

49 KRAUSS, Rosalind; “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia*. op.cit. pág. 289.

50 FOCALUT, Michael; “Espacios diferentes” en *Toponímias. Ocho ideas del espacio*. Catálogo de exposición. Fundación La Caixa. Madrid, 1994. pág. 31.

51 “Aun el talento más original no se puede adelantar más allá de ciertos límites fijados para él por la fecha de su nacimiento. No todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos sólo pueden ser pensados en ciertos estados de desarrollo.” Heinrich Wölfflin; *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1922), citado en DANTO, Arthur C.; *Después del fin ...* op. cit. pág. 66.

cavernarias hasta catedrales enteras. Los antecedentes de la instalación son, pues, numerosos y de procedencia variadísima.⁵²

Nosotros entenderemos el arte de la instalación, conceptual y formalmente, como la forma paradigmática de la época ‘postmoderna’ que vivimos. Pero nunca interpretando esta ‘postmodernidad’ como un corte drástico con la modernidad predecesora. Casi al contrario como un período de expansión y consolidación en el que se desarrollan ampliamente muchas de esas ideas transgresoras y revolucionarias gestadas durante la modernidad.⁵³ Tal y como señala Gijs Van Tuijl, “la postmodernidad ya estaba presente en la modernidad, en proceso de construcción, y la modernidad todavía está presente en la postmodernidad en proceso de continuación”⁵⁴. En consecuencia, en la instalación ‘postmoderna’ existe mucha más modernidad de lo que cabría esperar. Conciliadora de extremos, en ella habitan la tradición y la innovación, lo viejo y lo nuevo. Reune en sí la mayoría de las investigaciones de los lenguajes artísticos de vanguardia más interesantes desde el siglo XX. Cimentada en las actitudes que reaccionaron contra lo establecido a favor de la expansión de la noción ‘obra de arte’, partió del ilusionismo hasta alcanzar la realidad misma. Desarrollada desde el inicio de la modernidad hasta nuestros días, viene ampliando y retando nuestras preconcepciones conceptuales, institucionales y de autoría en materia de arte.

Después de mencionar algunos de los ejemplos de la primera mitad del siglo XX que nos parecen los más ilustrativos para elaborar una posible genealogía de la instalación, nos centraremos en el arte de la segunda mitad del siglo, para encontrar en los años sesenta el fermento que impulsó los primeros ejemplos de lo que realmente definiríamos hoy como ‘proto-instalaciones’.

52 Ilya Kabakov, por ejemplo, intenta explicar que la instalación no es un arte de moda o una simple tendencia que tenderá a la desaparición repentina, sino una nueva forma de arte que se corresponde a determinado “modelo del mundo” y que se legitima por la sucesión de periodos históricos tal y como sucedió con la línea evolutiva correspondiente al icono, al fresco y a la pintura. El siguiente estadio lo constituiría, de forma inevitable, la instalación. *On the “Total” Installation*. op. cit. págs. 261-7.

53 “El prefijo ‘post’ no significa negación, se refiere a una zona de actividad.” BORRIAUD, Nicolas; *Postproduction*. Lukas & Sternberg. New York, 2002. pág. 11. Aunque Borraud no se refiere en su texto a la postmodernidad sino a las actividades culturales que tienen que ver con la postproducción —reconociendo al DJ, al *Web surfer* y al *postproduction artist* sus figuras paradigmáticas—, coincidimos con valor semántico con el que dota al prefijo ‘post’ cuando empleamos el término postmodernidad.

54 TUYL, Van Gijs; “60’ - 80’. Running or Standing Still” en 60’ - 80’. *Attitudes/Concepts/Images. A Selection from Twenty Years of Visual Arts*. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam, 1982. pág. 48.

Vanguardias históricas

“En el pasado, el espacio en una obra de arte no era más que un atributo que se rendía a convenciones ilusionistas en pintura y para provocar sensación de volumen en la escultura, y ese espacio que separaba obra de arte y espectador fue completamente ignorado. Esta dimensión invisible se considera ahora un ingrediente activo [...] capaz de envolver y sumergir al espectador y al arte en una situación de mayor alcance y escala.”

Jennifer Licht ⁵⁵

En la necesidad de acotar terrenos, situaremos las raíces de la instalación contemporánea entre los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, que reaccionaron provocativamente contra el rol pasivo del contenedor de arte y contra la actitud contemplativa del espectador.

Es innegable que uno de los primeros y principales impulsos en la disolución del concepto tradicional de ‘obra de arte’ proviene del Cubismo, en el intento de superar en sus obras la distinción entre arte y vida, incluyendo fragmentos de la realidad.

Los futuristas fueron también pioneros en modificar los modos tradicionales de recepción del arte y dieron los primeros pasos para cambiar la manera en la que exhibían sus obras. Ésto les llevó a la preocupación por la idea de ‘lugar’, del emplazamiento expositivo. En sus exposiciones se apropiaron de las paredes, techos y suelos de la galería para construir composiciones ‘totales’. En ellas juxtapusieron elementos de toda índole sin atender a jerarquías de materiales e inauguraron un nuevo dinamismo entre espectador, cuadro, muro y espacio.

En 1915 Marinetti escribió *Teatro futurista sintético*, donde Emilio Sttemelli y Bruno Corra dijeron: “[...] la realidad que nos rodea nos bombardea continuamente con fragmentos de eventos interconectados, confundidos, mezclados y caóticos [...] Es estúpido pensar en una conversación entre dos personas perfectamente ordenada, clara y lógica [...]”.⁵⁶ Los futuristas abogaban ya por un tipo de estructura abierta, fragmentada y caótica que promovió un tipo de imagen teatral de la que será profundamente deudora la instalación. Un tipo de práctica artística generosa en recursos dramatur-

55 *Spaces ’88. Installations*. Centro Di/Electa. Catálogo de exposición. Prato Museo d’Arte Contemporanea Luigi Pecci. Milano, 1988. pág. s/n (introducción).

56 Citado por ARCHER, Michael; *Installation Art*. op. cit. pág. 18.

gicos en cuanto a estructura léxica, efectos de iluminación o presentación de elementos.

Se tiende a considerar el *Proun* —acrónimo de ‘Proyecto para la afirmación de lo nuevo’— del artista ruso El Lissitzky uno de los ejemplos más remotos de instalación contemporánea.[1.2] La mayoría de este tipo de obras eran interpretaciones bidimensionales de elementos arquitectónicos que acabaron por desembocar, finalmente, en la creación del *Proun Room* —una obra ya en tres dimensiones que se diseñó para la *Great Berlin Art Exhibition* en 1923—. Con ella El Lissitzky se propuso explorar la interacción entre las formas planas abstractas y las volumétricas en relación al espacio ilusionístico, incluyendo la presencia del visitante en calidad tanto de observador como de presencia activa en el interior de la obra de arte. El propio autor se refirió a ella como el deseo de establecer un “intercambio entre pintura y arquitectura”.⁵⁷[1.3] El concepto de ‘instalación’ plástica contemporánea encuentra en este núcleo constructivista, que emancipa definitivamente el trabajo artístico de la sumisión representativa, el mejor caldo de cultivo en la producción de espacios integradores, soportes y procedimientos plásticos tradicionales —pintura, escultura, dibujo, grabado...—, de ‘nuevos’ medios como la fotografía, los medios digitales o el sonido, y de estrategias como las lingüísticas o las escenográficas. Muy pronto El Lissitzky comenzaría a trabajar en el terreno del diseño de exposiciones, vinculado al debate de la problemática del rol del espectador del que se precisaba ya una participación activa.

En 1920 El Lissitzky junto a Gabo y Pevsner, redactaron el *Manifesto Realista* conteniendo la sentencia: “Espacio y tiempo renacen hoy para nosotros”.⁵⁸ Ésta emulaba irónicamente —pero a la inversa— la anteriormente promulgada por Marinetti: “Tiempo y espacio han muerto” —refiriéndose, por supuesto, a la muerte de unas categorías lógicas y racionales—. El Lissitzky, Gabo y Pevsner quisieron transmitir la posibilidad de crear un arte que, al igual que la vida, se construyera sobre el tiempo y el espacio reales.

Con Duchamp asistimos al nacimiento del *ready-made*. Con él, el objeto prefabricado acabó declarándose finalmente obra de arte, fusionándose por completo obra de arte y objeto de consumo —arte y vida—. [1.4] Gradualmente el mundo cotidiano pasó a formar parte de la realidad del arte. Esto constituyó el ataque más extremo que había sufrido la tradición artística hasta el momento. Con el *ready-made* se descontextualizó semánticamente al objeto para enriquecerlo posteriormente con una gran cantidad de significados

por asociaciones de cualquier signo. Duchamp se referiría al carácter abierto del *ready-made* que le permitía mantener una relación ambiental directa con el contexto circundante. Reconoció los efectos del contexto en el arte, entendiendo el espacio interior de una galería como totalidad adecuada para su manipulación estética.⁵⁹ Lo más relevante de dicha estrategia, fue definir el significado de la obra de arte más desde el encuentro entre contexto y arte que desde el mensaje que vive dentro de la obra a la espera de ser develado. El contexto en el que encontramos las cosas es lo que determina en gran medida nuestra reacción, entendiendo que si algo está dentro de una galería, sea lo que sea, estamos predispuestos a considerarlo como arte.

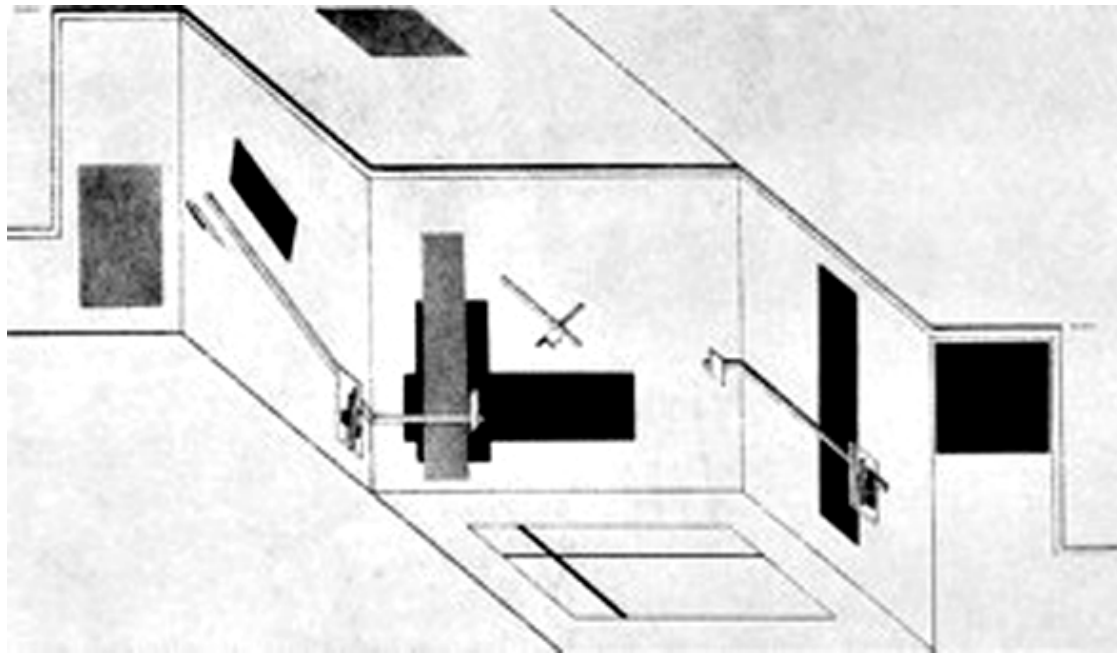
Con Duchamp se inició para las artes un camino de reflexión en torno a la experiencia estética individual del *aquí y ahora*, modulada por una gran riqueza de elementos sensoriales de todo tipo y con una gran conciencia de las circunstancias en las que se produce el encuentro entre obra-entorno-espectador. Buen ejemplo de ello sería la Primera Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en París en los años 1938, 1947 y 1959 y en Nueva York en 1942, para la que Duchamp fue nombrado ‘árbitro-instalador’. Aquí referiremos exclusivamente la de 1938, celebrada en la exclusiva Galerie des Beaux-Arts de París, y la de 1942 en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York. Ambas reconocidas frecuentemente no sólo como magníficos ejemplos de proto-instalaciones en la celebración del encuentro de las obras individuales entre ellas y su entorno por encima del reconocimiento del objeto de arte aislado, sino como un excelente caldo de cultivo para el arte conceptual de los sesenta, en general. En la primera de ellas Duchamp participó, junto con artistas como Salvador Dalí, Man Ray, Georges Hugnet o Benjamin Peret, con la aclamada intervención de 1200 sacos de carbón vegetal colgados del techo rellenos de papel de periódico. [1.5] El objetivo principal sería transformar el interior de la galería en su totalidad. La historiadora Claire Bishop, en su libro *Installation Art*, recoge la siguiente descripción emitida por el propio Goerges Hugnet: “la alfombra roja y el mobiliario fueron retirados y la luz que penetraba del exterior fue ensombrecida por la instalación de 1200 sacos de carbón sucios —rellenos de papel de periódico para dar sensación de volumen— pendientes del te-

57 El Lissitzky, citado por BARRY, Judith; “Dissenting Spaces” en AA.VV.; *Thinking about Exhibitions*. Routledge. London, 1996. pág. 307.

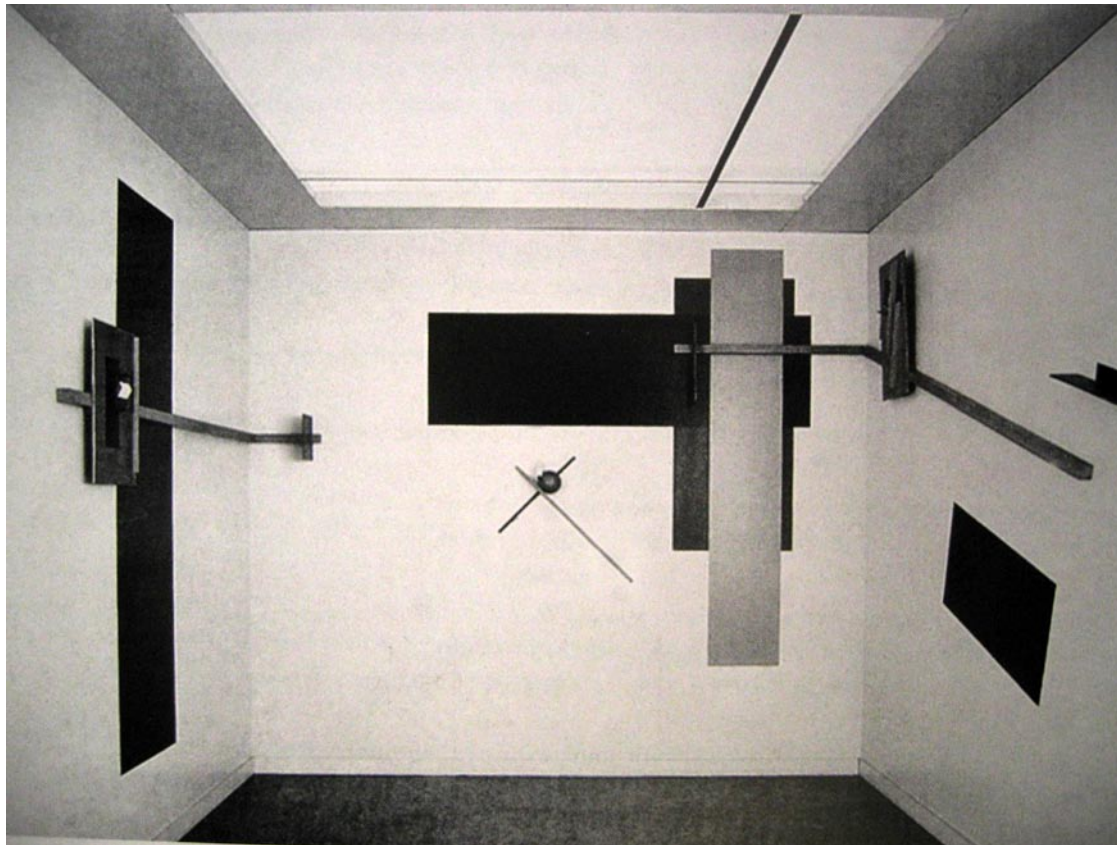
58 Citado por ARCHER, Michael; *Installation Art*. op. cit. pág. 18.

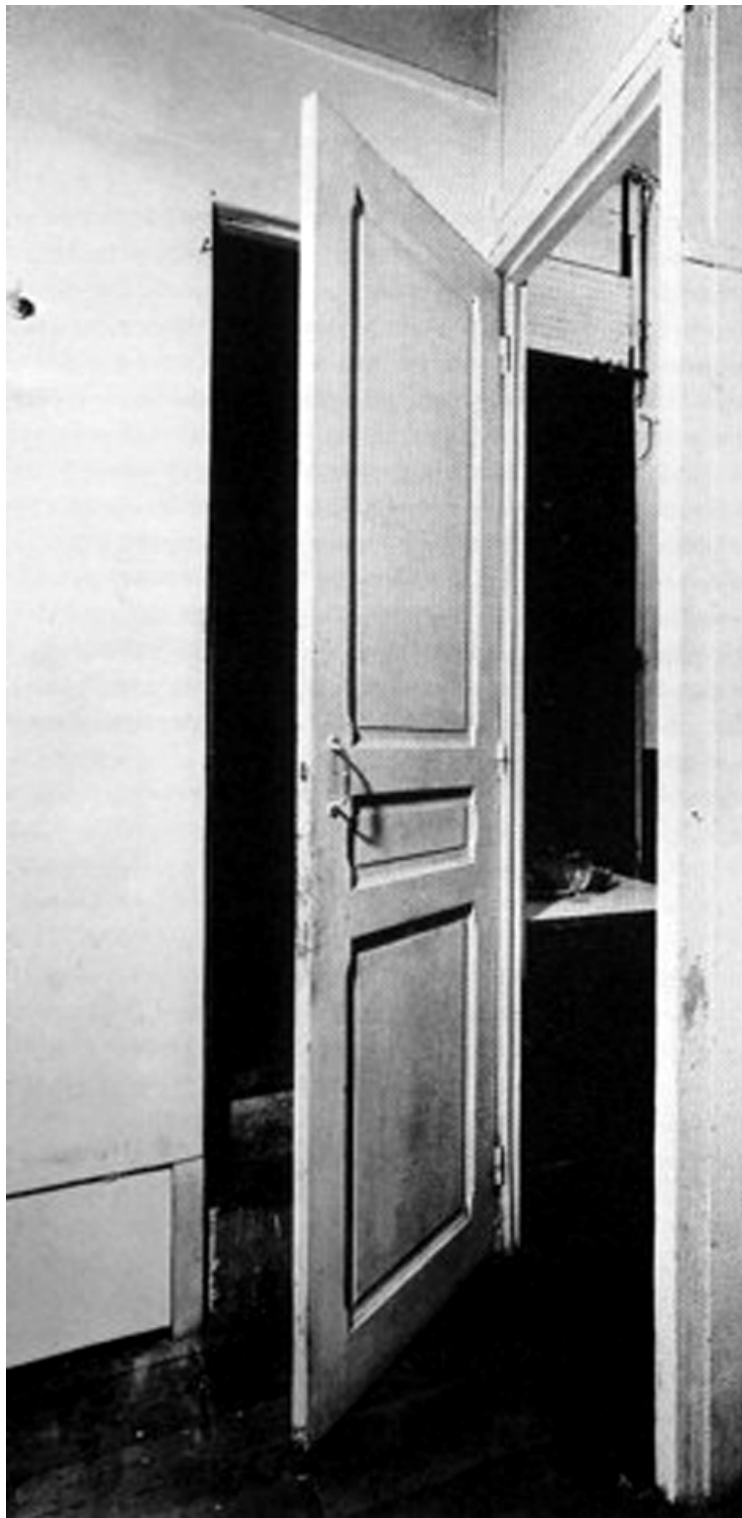
59 Brian O’Doherty, en la tercera parte de *Inside the White Cube* (1976), sostiene que *Plafond chargé de 1200 sacs à charbon* (1938) y *Sixteen Miles of String* (1942), ambas de Marcel Duchamp, fueron las primeras estancias en las que un artista subsumió el espacio de la galería a un único gesto. “[...] Duchamp reconoció un área del arte todavía no inventada. Esta invención del contexto inició una serie de gestos que desarrollaron la idea de la galería como unidad, susceptible de ser manipulada como contenedor estético.” O’DOHERTY, Brian; *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press. Expanded Edition. London, 1986. pág. 40.

[1.2] El Lissitzky. *Proun Room*. 1923. Great Berlin Art Exhibition.



[1.3] El Lissitzky. *Proun Room*. 1923

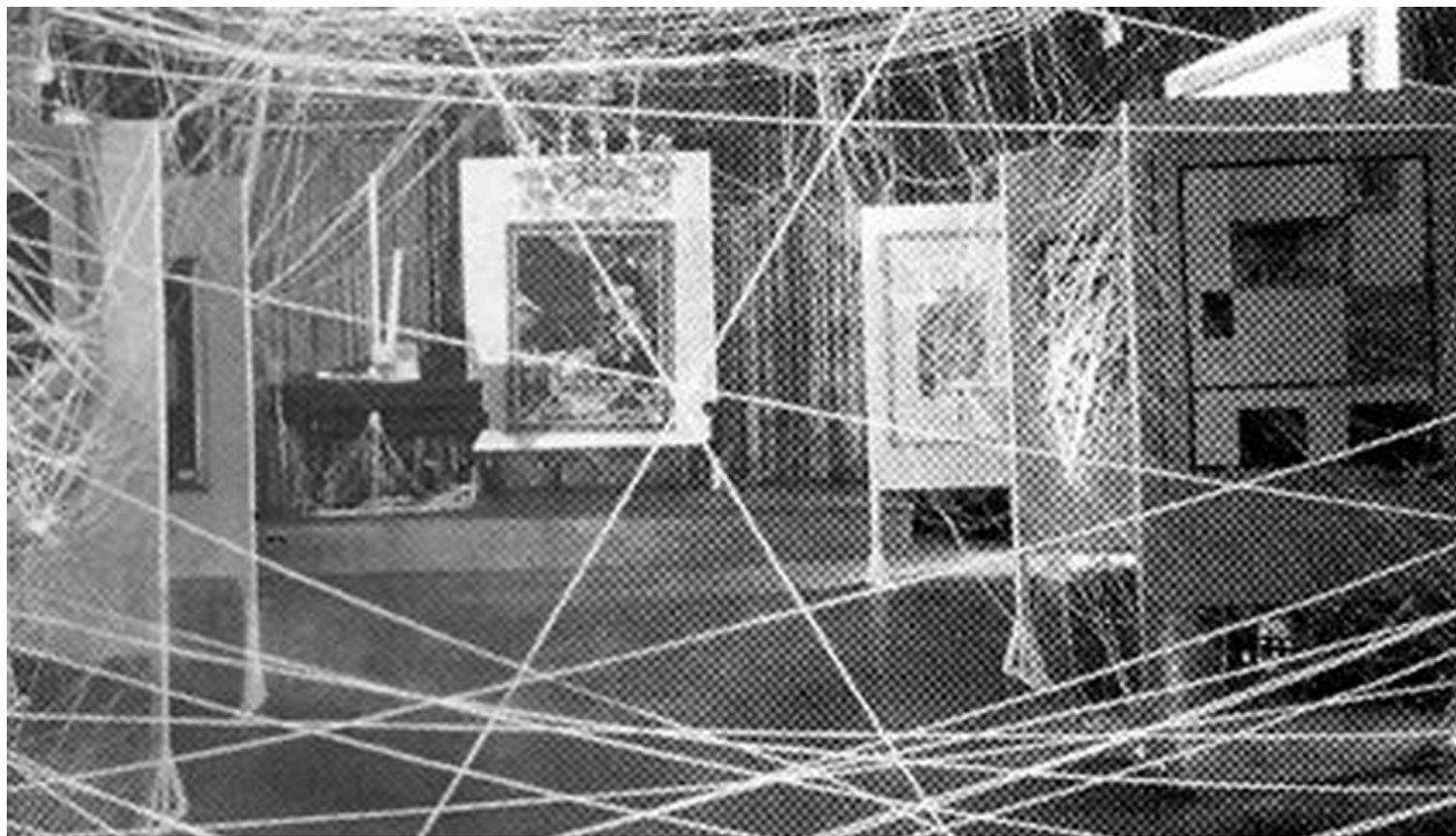




[I.4] Marcel Duchamp. *Porte*, 11, Rue Larrey. 1927.

[I.5] *Exposición de la Internacional Surrealista*. 1938. Galerie des Beaux-Arts, París, Enero-Febrero 1938

[1.6] *First Papers of Surrealism Exhibition*. 1942. Whitelaw Reid Mansion, N.Y. Exposición comisariada por Marcel Duchamp.



cho. Hojas muertas y pedazos de corcho se esparcían por el suelo y en las cuatro esquinas de la sala, una cama al estilo de Luis XV cubiertas con lino arrugado. Próximo a una de las camas había un charco con lirios, juncos, musgo y helechos realizado por Salvador Dalí. La sala principal atrajo todos los sentidos del visitante: el poeta Benjamin Peret instaló una máquina de café tostado, el cual “proporcionó a toda la habitación de un maravilloso olor”, mientras un inquietante sonido de internos histéricos grabados en un psiquiátrico recorría toda la galería.”⁶⁰ Para la exposición *First Papers of Surrealism* [1.6] que comisarió en 1942, Duchamp se sirvió de varios metros de cinta, enrollada entre todas y cada una de las obras que constituían la exposición, obstruyendo el paso y la visión de los espectadores.

Esta forma revolucionaria de exponer el arte, apropiándose del entorno circundante, reaccionó contra el gusto burgués y las buenas maneras. El reduccionismo neutral de muros blancos quedó re-

emplazado por una nueva manera de ocupar y activar el espacio galerístico, una cargada ahora de tensión psicológica en el intento por desestabilizar los patrones de pensamiento convencionales. Un gusto por lo impredecible y lo irracional que habita en el mundo de los sueños que será claramente significativo en el desarrollo posterior del *happening*, la *performance*, la instalación, etc.

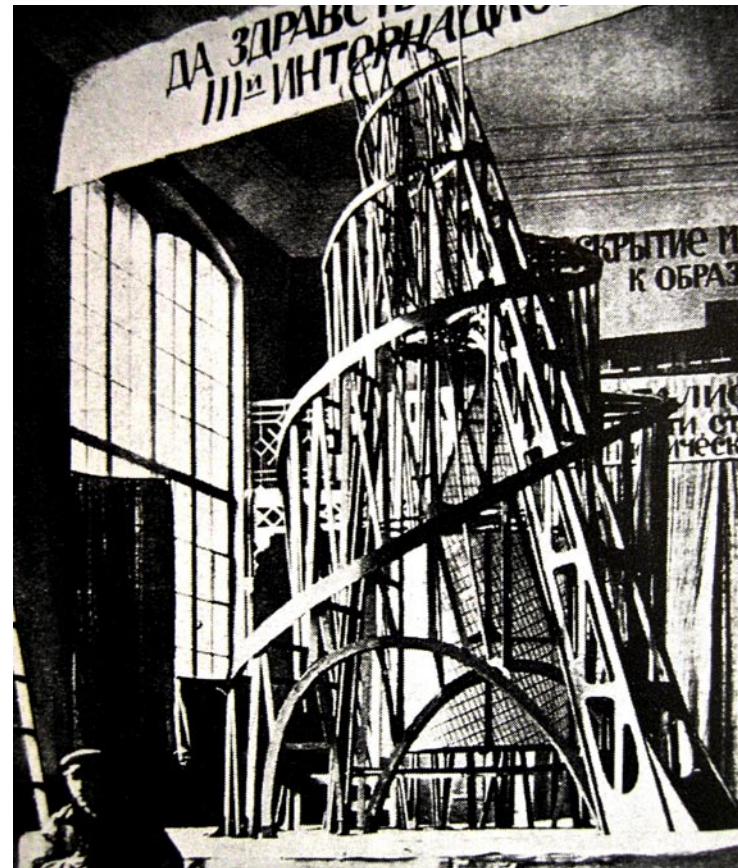
En julio de 1919 Kurt Schwitters adoptó el término ‘merz’ como sustituto de ‘dada’. Fue una palabra que tomó al azar de un recorte de periódico —el final de la palabra ‘kormmerz’— y que tradujo como ‘libertad’. Además de la invención del objeto encontrado y el *assemblage*, a él se le suele adjudicar el potencial de trasladar el *collage* bidimensional al *environment* tridimensional. Su *Merzbau* [1.7] sería la ‘primera escultura ambiental’ expansionada en el espacio circundante. Se trató de la transformación que el artista llevó a cabo en su casa de Hanover —se construyeron dos más en los sucesivos hogares de Schwitters, en Noruega y Gran Bretaña— y hoy se considera la mejor puesta al día de los principios del arte de la instalación, unas cinco décadas antes de que se empleara este

60 Citado por BISHOP, Claire; *Installation Art...* op. cit. pág. 20.



término para dar nombre a una nueva práctica artística. El *Merzbau* comenzó como una simple columna en el estudio del artista que fue creciendo hasta completar un *environment* de tres habitaciones, mediante madera, emplasto y objetos, y hacer desaparecer la arquitectura original. De esta manera, el espacio y la arquitectura pasaron a formar parte de la misma obra, de la misma experiencia artística. Esta rica expansión de la noción tradicional de obra de arte ‘inaugurada’ por Schwitters, resultará clave para entender el trabajo de muchos artistas de generaciones posteriores hasta la actualidad, abriendo el camino para futuras estrategias artísticas como el *ambient*, el *environment*, el *happening*, la *performance*, la instalación, etc.

A través de la utilización de los procesos acumulativos de diferentes materiales y la ocupación del espacio circundante, se podría entender el ejemplo del *Merzbau* como el deseo de construir una obra de ‘arte total’ dominada por las relaciones de los objetos con el ambiente. La función del ‘espectador’ no sería únicamente la de observar pasivamente situándose fuera de la obra sino la de ‘habitar’ moviéndose por el interior de la misma, igual que una



[1.7] Kurt Schwitters. *Merzbau*. 1923. Casa del artista en Hannover.

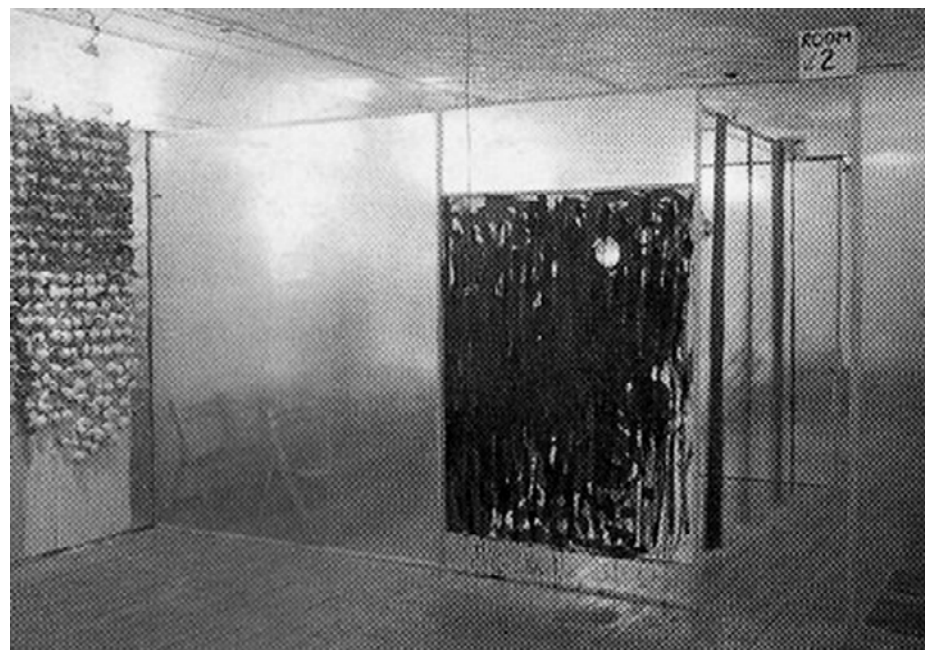
[1.8] Monumento a la Tercera Internacional. 1919-20.

persona habita el mundo moviéndose a través del espacio y los objetos. Ese mismo espíritu de ‘hermanar’ diferentes medios en la consecución de un ‘Arte Total’, una utopía social que buscaba la conexión, la unidad, la mezcla, la armonía entre arte y vida, lo hallamos en la mayoría de movimientos artísticos del momento: Dadá, Futurismo, Constructivismo, Suprematismo, Bauhaus..., y todos ellos supondrían importantísimos avances en la ascendencia de la ‘instalación contemporánea’. [1.8]

[1.9] Allan Kaprow. *Words*. 1962. Smolin Gallery, New York.

[1.10] Jim Dine. *The Smiling Workman*. 1960.

[1.11] Allan Kaprow. *18 Happenings in Six Parts*. 1959. Galería Reuben, N.Y. Vista parcial.



Arte de la segunda mitad del siglo xx.

“En su misma descomposición, la modernidad irradió una vida después de muerta que es lo que acabaríamos por llamar post-modernidad.”

Hal Foster⁶¹

En Europa, con el nacimiento de la primera generación de artistas de posguerra como el grupo Fluxus, J. Beuys, M. Broodthaers, Y. Klein, L. Fontana, P. Manzoni, Y. Tanguy, G. Segal, J. Kounellis..., la semilla del Dadá y de artistas como Schwitters y Duchamp permaneció viva, concediendo al estatus de ‘arte’ un amplio abanico de posibilidades. Simultáneamente, el arte americano empezaba a independizarse de su contrapartida europea que ya no se consideraba tan progresista, centrándose en los *media* y en los lenguajes de las nuevas tecnologías —Arte Pop, Minimal, etc.—.

El *happening* nacerá al final de los años cincuenta y fue una fuente vital de material innovador para los artistas, tanto plásticos como dramáticos, que trabajaron alrededor de la década de los sesenta tanto en Europa como en América. Supuso el desbordamiento de los límites del objeto artístico tradicional hasta alcanzar la acción, el acontecimiento, el ambiente y al espectador. Junto con otras sensibilidades, inauguró el sentimiento de superación —incluso de desmaterialización— del objeto artístico, que invadió el espíritu de la mayoría de propuestas alternativas a partir de los años sesenta.

Los *happenings* de A. Kaprow, seguidos por los de J. Dine, C. Oldenburg, C. Scheemann y E. Kienholz, fluctuaban entre el tiempo y el espacio reales y la ficción del arte, tan ‘reales’ que se podían incluso habitar. Como reconoce Claire Bishop, por palabras de Kaprow, aunque en un primer momento los *happenings* no contemplaron el elemento humano sino como un factor puramente formal: “llevamos ropas de diferentes colores, podemos movernos, sentir, hablar y observar a otros, cambiando así constantemente el ‘significado’ de la obra”⁶²; pronto la figura del espectador cobrará más responsabilidad, funcionando como rol activo en el interior de

las obras. Así en *Words* (1962), [I.9] un tinglado a base de madera, papel, luz y sonido construido en la Smolin Gallery de Nueva York, invitaba al espectador a entrar en su interior y construir nuevas frases con los pliegos de papel de palabras impresas ya existentes. De esta manera Kaprow dejaba claro que nada de lo allí instalado respondía al deseo de ser exclusivamente contemplado, el objetivo era permitir al espectador interactuar con la pieza, desarrollar su propia creatividad y convertirse él mismo en co-autor.

En la batalla de reacción contra el modelo de mercado instituido por el éxito sin precedentes que alcanzaba por aquél entonces el Expresionismo Abstracto, Kaprow y sus seguidores comenzaron a elaborar ambientes ‘inmersivos’ con materiales de segunda mano y objetos encontrados sacados del mundo directamente, que exigían ser experimentados, no sólo observados, sino completamente explorados con los cinco sentidos. Algo que no ocurría nunca en el interior de una galería convencional de prístinos muros blancos. En palabras de Kaprow: “no satisfechos con la idea que de nuestros sentidos nos proporciona la pintura, emplearemos las sustancias específicas que tienen que ver con la vista, el sonido, el movimiento, la gente, los olores y el tacto. Cualquier tipo de material es apto para el nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas, y cientos de otras cosas.”⁶³ Este nuevo tipo de manifestaciones artísticas nos permiten detectar cómo la maduración del arte de la instalación, la *performance*, el *happening* o el *environment*, se pueden ver como procesos paralelos muy similares con raíces en las mismas actitudes democráticas. [I.10] [I.11]

Desde finales de los años sesenta, una gran parte del arte que se estaba realizando en América y Europa —independientemente de si se trataba de pintura, escultura, fotografía, vídeo, o cualquier otro medio—, involucraba la manipulación del espacio real en el que se presentaba e interactuaba con el espectador. Éste nunca había sido estrictamente externo a la obra, pues su punto de vista, su movimiento, su mirada subjetiva, cultural, habían conformado siempre la obra. Pero con este absoluto y generalizado reconocimiento del *espacio* y el *tiempo real* donde conviven arte y espectador, se anunció una era de pensamiento completamente nueva que dio lugar a toda una serie de obras preocupadas ya por las mismas cuestiones que desarrollaría ampliamente el arte de la instalación, y no ya de manera embrionaria como había ocurrido durante las vanguardias históricas.

61 FOSTER, Hal; “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Micropolíticas* ... op. cit. pág. 107.

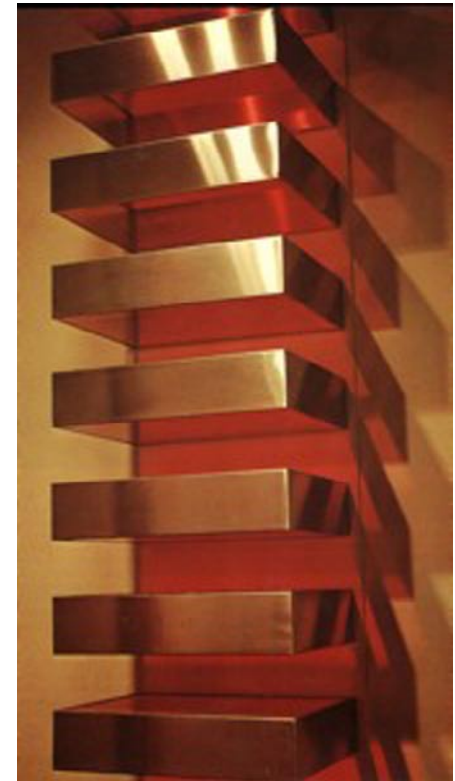
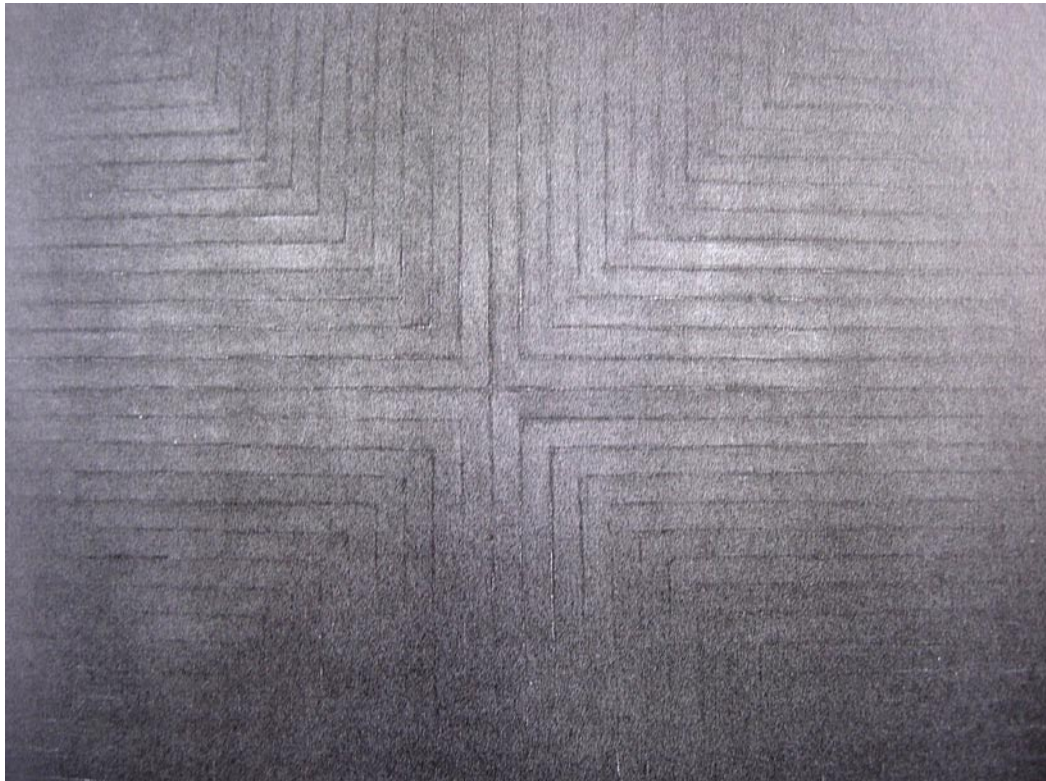
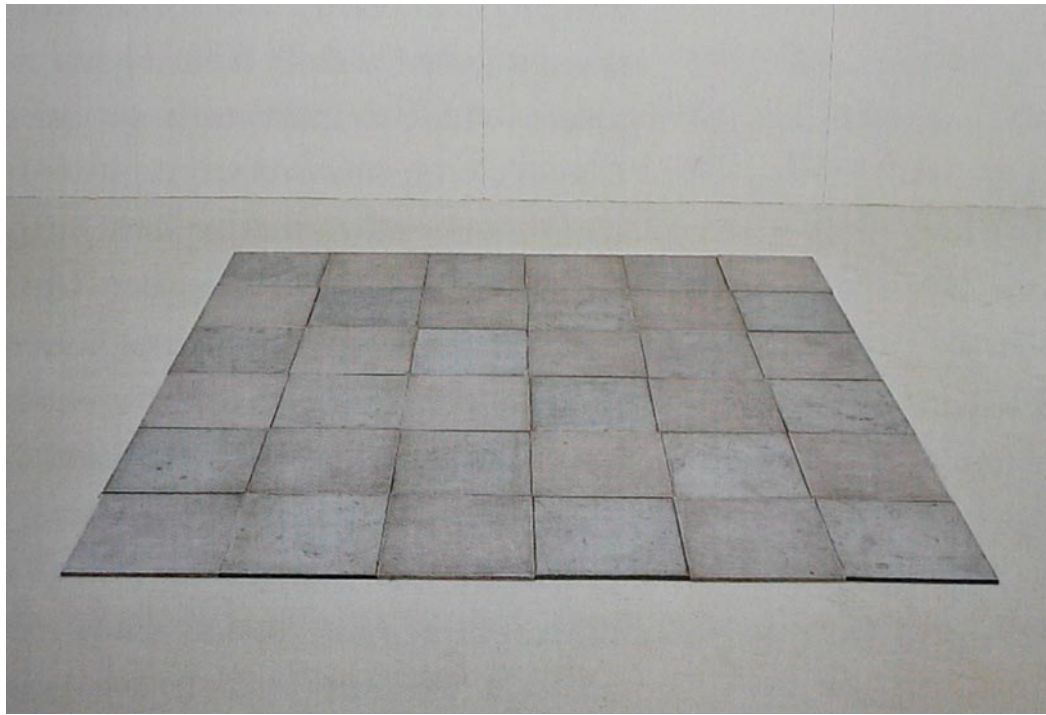
62 KAPROW, Allan; “Notes on the Creation of a Total Art” en *Essays on the Blurring of Art and Life*. Jeff Kelley (ed.). Berkeley, 1993. pág. II. Citado por BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 24.

63 KAPROW, Allan; “The Legacy of Jackson Pollock” en *Idídem*. págs. 6-9. Citado por BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 23.

[1.12] Carl Andre. *Monchengladbach Square*. 1968.

[1.13] Frank Stella. *Arbeit Macht*. 1958

[1.14] Donald Judd. *Sin título*. 1968



Continuaremos examinando por encima algunas de las nociones teóricas más importantes gestadas o desarrolladas en algunos de los movimientos artísticos más representativos de este período histórico, y que resultan igualmente trascendentales en el entendimiento de la instalación contemporánea.

A pesar de la apariencia poco convencional y aurática que desprendían sus obras en el interior del ‘cubo blanco’, el movimiento minimalista empezó a manejar conceptos teóricos cruciales para el arte de la instalación. Éstos tenían que ver, de nuevo, con la incursión del espacio circundante en la experiencia estética del espectador y, por lo tanto, con la relación espectador-obra de arte y obra de arte-entorno.⁶⁴ [1.12]

Las series pictóricas ‘minimalistas’ de Frank Stella supusieron un paso gigante para acabar de liberar al arte pictórico de su marco rectangular e integrarlo en la arquitectura. El cuadro se convirtió en *shaped canvas* —lienzo con forma— situado en el espacio real, y el espectador se hallaba ahora ante un objeto más de su marco arquitectónico, sin dejarse llevar por la ilusión pictórica. [1.13]

Aunque no fue un interés compartido por todos los minimalistas, algunos, como Robert Morris —por su proximidad a la danza—, se interesaron sobre todo por cómo el espectador percibía e interactuaba con la obra de arte. Así lo expresaría el propio Morris: “[...] se trataba de una confrontación con el cuerpo. Se trataba de la idea de que el objeto recede en importancia. De la participación en una experiencia completa que incluye el objeto, tu cuerpo, el espacio y el tiempo de tu experiencia.”⁶⁵ Con el Minimalismo se empezó a entender la obra de arte como elemento generador del espacio, alejada del concepto de escultura autónoma. En muchas ocasiones, su carácter eminentemente modular y repetitivo, proclive a una ocupación ‘distributiva’ del espacio, favoreció las relaciones entre los diferentes objetos que componían la obra. [1.14] Cada una de las partes se hallaba en relación con otras y se experimentaban como una totalidad. Los fragmentos invadirían el suelo, las paredes, las esquinas, el espacio de la galería en su totalidad, utilizándolo como soporte activo.⁶⁶

El concepto de lo ‘ambiental’ fue así cargándose de significación hasta convertirse en uno de los debates centrales que ocuparon a

artistas, críticos y teóricos. Y lo ‘ambiental’ dio paso a lo ‘teatral’ a partir de 1967, promovido por el artículo que Michael Fried publicó en *Artforum*. Su título era “Art and Objecthood” y en él empleó el término ‘teatralidad’ para desprestigiar el trabajo temporal e interactivo de los artistas minimalistas Judd y Morris. Nunca se habría podido imaginar las consecuencias que conllevaría para el futuro de las artes plásticas contemporáneas la formulación del concepto ‘teatralidad’. Para Fried, como para Greenberg, ésto suponía la violación de las categorías puras de la pintura y la escultura por la inclusión de la temporalidad. Ahora la obra de arte se convertía en generadora de una situación que envolvía al espectador en la experiencia del tiempo y el espacio.⁶⁷

Pero años antes de que Fried formulara su concepto, ciertas obras *pop* ya habían comenzado a moverse también en el terreno de la ‘teatralización’. En obras como *Roxy’s* (1960-1) de Edward Kienholz [1.15], *Man Sitting at a Table* (1961) de George Segal [1.16] o *Bedroom* (1963) de Claes Oldenburg [1.17], los límites se desbordaban del marco. Las obras se convertían en tridimensionales proyectándose dentro del espacio real del espectador. Sin embargo, estos ambientes funcionaban más como escenografías actualizando el espacio ficticio del cuadro dentro del espacio real de la galería. No era raro encontrar cordones delante de estas piezas para prohibir el paso al visitante, a diferencia de otras formas como los *happenings* o las instalaciones minimalistas que pedían ser penetradas en su interior.

Siguiendo muy de cerca los postulados minimalistas pero, quizás, en un plano más ‘conceptual’, se situaron aquellos artistas que experimentaron con las posibilidades pictóricas y escultóricas de la luz, entre ellos Dan Flavin⁶⁸ [1.18], Stephen Antonakos, James Turrell y Robert Irwin. Los tres primeros tabajaron en la década de los setenta con fluorescentes coloreados y/o neones que colocaban en las esquinas, suelos, techos y paredes para provocar en el espectador la experiencia de nuevas configuraciones espaciales en el espacio preexistente. La consideración del entorno fue un aspecto central en la obra de estos artistas que pretendían borrar los límites perceptuales entre objeto artístico, espacio circundante y espectador.

El tema del ‘lugar’ fue asumiendo cada vez más importancia y permaneció como una constante en el desarrollo del arte de los

64 Según el teórico Brian O’Doherty la contemplación de una obra minimalista conlleva dos movimientos: en el primero, el ojo aprendía el objeto y en el segundo, el cuerpo llevaba al ojo alrededor del objeto. *Ibidem*. pág. 52.

65 Robert Morris citado por KAYE, Nick; *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*. Routledge. London, 2000. pág. 27.

66 Javier Maderuelo habla de un cambio de sensibilidad en la escultura minimalista. Ésta dejó de ser considerada como “simplemente objetos o estructuras que se colocan en el espacio” para convertirse en “esculturas que definen el lugar.” MADERUELO, Javier; *El espacio raptado...* op. cit. pág. 211.

67 “La exposición del arte literal es la de un objeto en una situación, algo que por definición incluye al espectador”. Michael Fried, citado por KAYE, Nick; *Site-specific art*. op.cit. pág. 3.

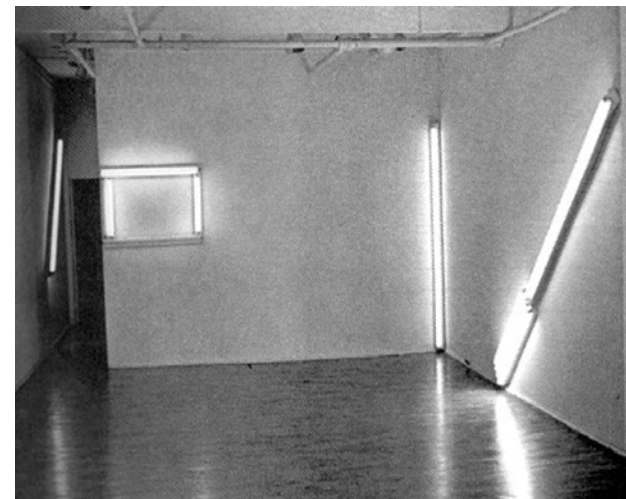
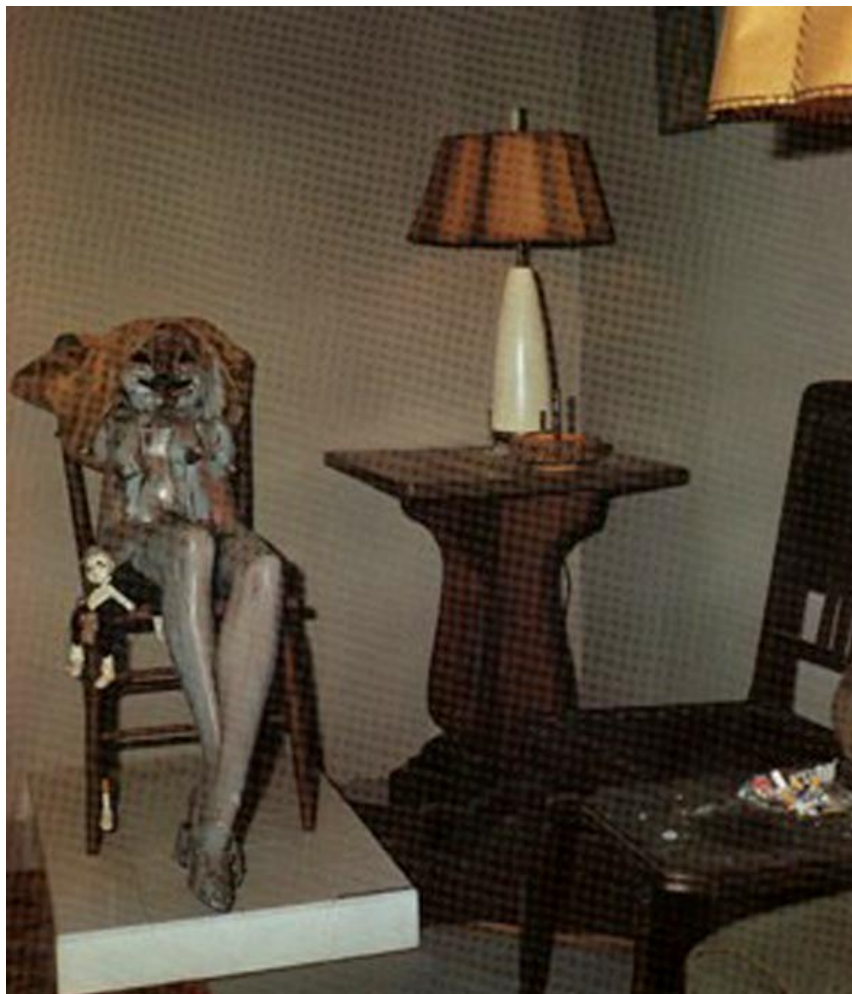
68 Según Lesley Johnstone fue Dan Flavin el primero en utilizar el término instalación, para referirse a sus trabajos con tubos de neón. JONSTONE, Lesley; *Intallation: The Invention of Context en Aurora Borealis*. Centre International d’Art Contemporain de Montréal. Canadá. 1985. pág. 48.

[1.15] Edward Kienholz. *Roxy's*. 1960-1
Vista parcial de la instalación.

[1.16] George Segal. *Man Sitting at the Table*.
1961.

[1.17] Claes Oldenburg. *Bedroom Ensemble I*.
1963.

[1.18] Dan Flavin. *Sin título*. 1968.



años setenta en todos los movimientos que se desarrollaron tanto en Europa como en América: Conceptual, *Póvera*, *Body Art*, *Land Art*... [1.19] [1.20] [1.21] Y será un tema recurrente que irá cobrando protagonismo a lo largo de nuestra tesis en formulaciones teóricas como las de *site*, *nonsite* o 'sitio específico'.

La conquista moderna del pasado

"La instalación añora su lugar paterno: los espacios de la arquitectura, de la ciudad. [...] Añora el configurar la obra desde el lugar, algo que pasaba en el arte antes de que con la modernidad se convirtiera en mercancía y prevaleciera la obra de arte autónoma; antes de que aparieran los museos."

Simón Marchán⁶⁹

Desde el arte de las cavernas prehistóricas, pasando por el florecimiento del fresco durante la Antigüedad griega y romana, hasta la Italia medieval, el arte era parte del edificio; un muro —interior o exterior— que participaba de la vida de ese edificio. Arte y vida eran una sola unidad. Pero durante el Renacimiento la idea de la obra autónoma se llevó hasta sus últimas consecuencias, el arte podía enclavarse en diferentes contextos contruidos expresamente para albergarlo. Consecuentemente, el arte —y sobre todo la pintura— se convirtió en un objeto completamente portátil que debía ser cuidadosamente preservado por museos y coleccionistas.⁷⁰

Pero la vanguardia aspiró a exceder todos los límites de las disciplinas tradicionales, incluidos los institucionales. Demandó la experiencia de una fenomenología experimentada corporalmente y reaccionó contra el sistema del mercado apoyado en la obra autónoma, enfatizó la importancia del 'sitio' y la contingencia del contexto en la experiencia estética. El trabajo de 'sitio-específico', en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte.

El artista-instalador ruso Ilya Kabakov interpreta el movimiento que experimenta el arte, desde la antigüedad hasta la aparición del

museo, como la pérdida de calidad no-material que disfrutaba en el pasado. El arte se convierte en "un objeto completamente material, en objeto de experimentación y manipulación por parte del artista, en 'valor artístico'".⁷¹ Pero la instalación contemporánea, por su 'supuesta' naturaleza efímera, no transportable —de sitio específico—, se opondría al sistema mercantil, museístico y coleccionista; inaugurando un nuevo período de inmaterialidad, portadora de la unión idílica entre arte y vida que perseguían los géneros artísticos en períodos anteriores. Añadiría Kabakov: "La instalación es absolutamente inmaterial, nada práctica para un mundo tan práctico como el nuestro, toda su existencia sirve para refutar el principio de rentabilidad [...] El 'beneficio' de una instalación es inversamente proporcional a los gastos de su construcción. Se gastan grandes cantidades de dinero para una exposición que durará entre un mes y medio y tres meses. Es materialmente imposible exhibir una instalación permanentemente porque no existe suficiente espacio en los museos. Así mismo, el material de la instalación es enormemente problemático —basura, materiales de desecho...—. Los coleccionistas se topan con una gran hostilidad porque no poseen lugares para preservarlas".⁷² Después de que examinemos las metamorfosis que sufre la idea de instalación —principalmente en su proceso de institucionalización—, en relación a nociones como, por ejemplo, las de 'sitio-específico' o 'naturaleza efímera', resultará excesivamente candoroso seguir admitiendo esta noción utópica, de Kabakov, que pretende entroncar la instalación contemporánea con aquella idea remota de la *Gesamtkunstwert* —Arte Total—, en un intento por hallar correlación entre arte y vida.⁷³

⁷¹ KABAKOV, Ilya; *On 'Total' Installation*. op. cit. pág. 264.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ilya Kabakov (1933, Rusia), desde que abandonara Rusia a finales de los años 80, se convirtió en el artista teórico por excelencia en el intento de construir un aparato teórico en torno a la práctica de la instalación. La temprana formulación del concepto 'Instalación Total', quedaba suscrita a una forma especial de percibir el arte, no sólo desde la inmersión física —Kabakov frecuentemente describía sus instalaciones como decorados tridimensionales por donde el espectador (o actor) debía deambular— sino también psicológica. La 'Instalación Total' exigiría de una completa absorción psicológica, por la que la lectura simbólica de objetos ensamblados en el espacio, procurara en el espectador una cadena de libres asociaciones, conscientes e inconscientes a un mismo tiempo. Kabakov explicaría así el funcionamiento de una 'Instalación Total': "el principal motor de la 'Instalación total', lo que la hace funcionar, es el engranaje de asociaciones, de analogías culturales o cotidianas y de las memorias personales". *Ibidem*. pág. 275.

⁶⁹ Conversación privada con Simón Marchán. UNED, 28/1/2001.

⁷⁰ Sobre este tema consultar: SCHNEEDE, Uwe M.; *Wall Works*. Paula Cooper Gallery. Catálogo de exposición. Edition Schellmann. New York, 1999.

[1.19] Sala de arte povera. Galería der Gegenwart, Hamburgo.

[1.20] William Morris. *Observatory*.

[1.21] Vista de la exposición *Information*. 1970. Museum of Modern Art, N.Y.



La noción de ‘sitio específico’

“Si uno acepta la proposición de que los significados de expresiones, acciones y eventos son afectados por su ‘posición local’, por la situación de la que forman parte, entonces una obra de arte también será definida en relación a su localización y posición.”

Nick Kaye⁷⁴

En el seno de la instalación la noción de ‘sitio-específico’ —portadora también de una compleja historia— merece una mención especial. Las metamorfosis a las que su significado se ha visto sometido vuelven a poner de manifiesto que la forma pura no es precisamente lo que define el campo de actuación del arte contemporáneo.

El lugar en sí mismo siempre ha proporcionado significación al objeto —evento, acción, obra de arte...— que contiene, modificando notablemente la forma en que el espectador lo interpreta. Pero dicha autoridad que el lugar imprime sobre el valor del arte, se ve incrementada en la práctica de la instalación por la idea generalizada de que el espacio circundante se convierte en parte integrante del trabajo.

El debate que puso absolutamente de moda el tema del ‘lugar’ en el arte contemporáneo fue iniciado por el teórico Brian O’Doherty en 1976, fecha en la que escribió su artículo *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*.⁷⁵ En él se refirió a la importancia cada vez mayor de los atributos del espacio expositivo que interaccionan con la obra de arte. Para O’Doherty la moderna galería-museo de prístinos muros blancos y formas puras serían mucho más que simples proporciones y características arquitectónicas. Se trataría de una convención normativa de exhibición al servicio de una determinada ideología.

Algunos artistas trabajarían con esta misma idea años antes de que quedara formulada teóricamente. Un ejemplo representativo es el de Yves Klein que en su obra *Le Vide* (1958) [1.22], en la galería Iris Clert de París, dejó el espacio expositivo completamente vacío para poner al descubierto los atributos del ‘cubo blanco’, convirtiéndose él mismo en objeto de exposición. Unas no tan inocentes medidas

y características arquitectónicas, habían conseguido así cargarse de más significado que las propias obras de arte que alojaba.

Fruto del contexto artístico de los años sesenta en el que surgió la instalación, ésta permaneció muy próxima a los debates que incidieron sobre la naturaleza de obra efímera e inamovible, y sobre todo la crítica institucional. Características que, en el proceso de su institucionalización, se han visto modificadas en el tiempo. Sin embargo, no es extraño todavía hoy encontrar a quienes continúan contemplando la instalación como una forma de arte exclusivamente de sitio específico⁷⁶. Siguen existiendo instalaciones concebidas para un emplazamiento determinado, con el que se establece un único diálogo posible, y su movilidad supondría la destrucción de la pieza original. Artistas-instaladores como Ilya Kabakov⁷⁷ o Daniel Buren, por ejemplo, sólo contemplan esta estrategia de trabajo. Sin embargo, en la actualidad son múltiples las relaciones de significado que una instalación puede mantener con su entorno. La mayoría de las veces, aunque éstas mantengan cierta relación de reciprocidad con el lugar, se tratan de instalaciones itinerantes y el sitio no se halla preestablecido, sino únicamente equipado al servicio de una propuesta artística.⁷⁸

Según Miwon Kwon, una respuesta provisional para este fenómeno de escisión entre lugar y significado podría ser que se ha

76 “La propiedad de sitio-específico es inherente a todas las instalaciones (incluyendo la vídeo-instalación donde podría no ser tan obvio en un principio)”. PETRY, Michael; “You Are Here, Art is not...” en *You Are Here. Re-siting Installations*. Royal College of Art. Catálogo de exposición. London, 1997. pág. 19. Respecto a las obras lumínicas de Dan Flavin, Michael Danoff declara que “[...] una obra semejante es sólo pariente cercano a la instalación, desde el momento en que la obra puede ser recolocada y funcionar en espacios con diferentes características y en compañía a la obra de otros artistas. Ésta no es una verdadera relación de espacio específico.” El mismo autor continúa diciendo más adelante: “Generalmente, una obra de sitio específico puede ser considerada una instalación sólo si ésta funciona en un espacio particular.” DANOFF, Michael; “Meditations on Installation Art” en *Contemplation. Five installations*. Des Moines Art Center. Catálogo de exposición. Iowa, 1996. pág. 4.

77 “Es imposible repetir o reconstruir una instalación en otro lugar, es válida sólo para un lugar específico. Es imposible reproducirla y recrearla...”. KABAKOV, Ilya; *On the “Total” Installation*. op. cit. pág. 264.

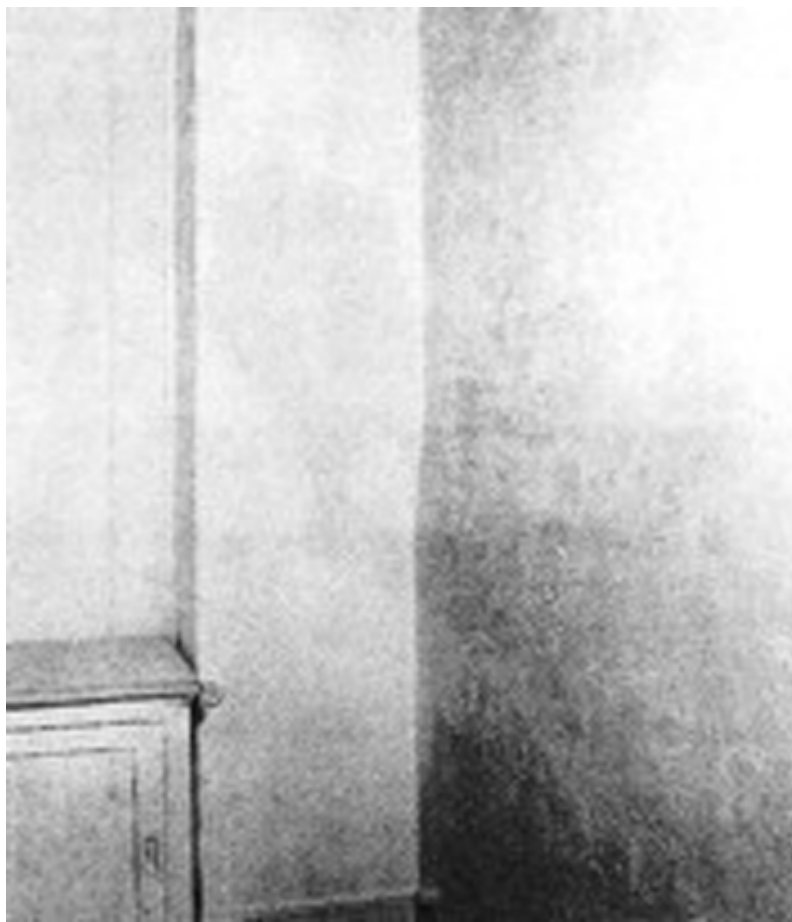
78 En este tipo de instalaciones “[los objetos] van y vienen pero el espacio permanecerá como un simple contenedor. En este sentido sólo se precisa de un espacio limpio, simple en su forma, preferiblemente grande, mejor si no tiene ventanas y mucho mejor si la luz inunda de calma los muros iluminados [...] Aquí el espectador podría sentirse tan cómodo y calmado como en cualquier otro lugar civilizado: un aeropuerto, un banco, o un reluciente cuarto de baño, en este sentido dichos lugares no difieren en nada [...] espacio neutral, limpio, con una luz óptima dirigida hacia unos objetos que son rápidamente reconocidos, donde, desde el primer momento uno encuentra una fácil y simple orientación en el espacio.” *Ibidem*. pág. 243.

74 KAYE, Nick; *Site-specific Art*. op. cit. pág. 1.

75 O’DOHERTY, Brian; *Inside the White Cube...* op. cit.

[1.22] Yves Klein. *Le Vide (El vacío)*. 1958. Galería Iris Clert, París.

[1.23] Richard Serra. *Tilted Arc*. 1981. Nueva York.



producido un deslizamiento desde la localización fija e inamovible hacia un 'vector discursivo' no fijo, fluido y virtual.⁷⁹ El resultado, por tanto, sería un tipo de instalaciones ahora no ya de 'sitio específico', sino de 'concepto específico' o de 'sitio orientado'. Serían perfectamente nómadas pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual. La obra de arte estaría subordinada a un lugar sólo discursivamente, es decir, sería la obra la que generaría el lugar a través de su propio discurso.

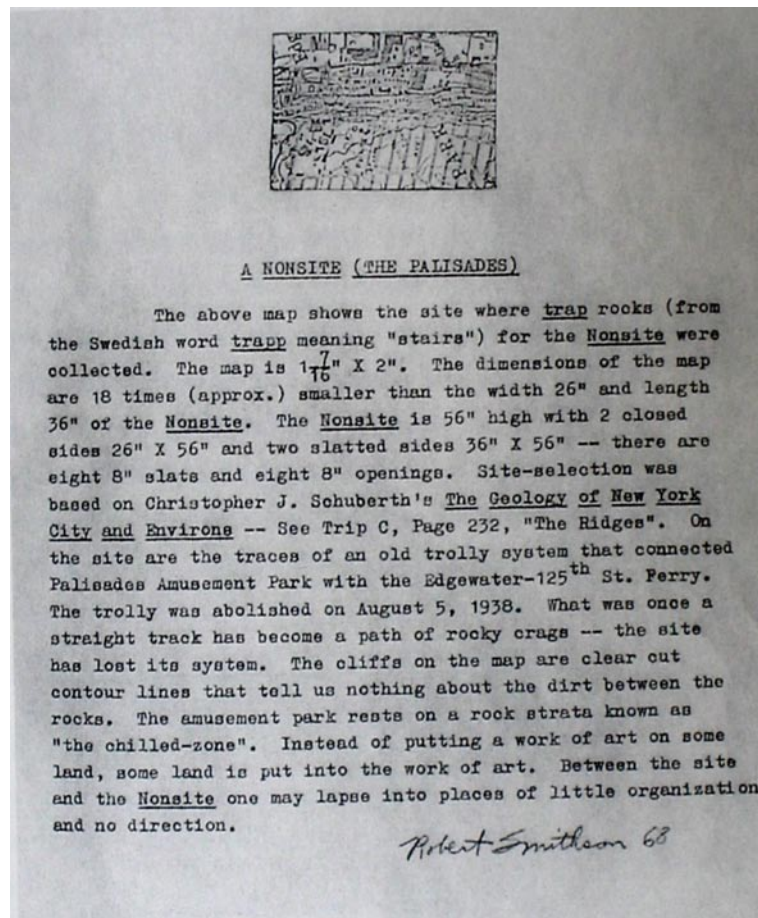
En este sentido, resultaría pertinente establecer la analogía entre una instalación y una escenografía teatral. En una escenografía, como en una instalación 'portátil', todos los elementos existen de forma calculada para provocar determinadas sensaciones en el espectador

y aunque ésta tenga que asumir algunas variaciones, a fin de adaptarse a las peculiaridades físicas del escenario en cuestión, la obra continúa siendo la misma. Podrían variar el emplazamiento, la luz, la arquitectura o el momento, pero no los elementos esenciales.

En este último caso, el debate abierto entre original y simulación cuando una instalación es recolocada carece de interés, porque el 'vector discursivo' no cambia, sigue siendo el mismo.⁸⁰ Aunque, obviamente, en el proceso de mover las instalaciones por diferentes emplazamientos éstas podrían perder parte de su urgencia y significado si fueron concebidas en reacción a las condiciones sociales, políticas y económicas del tiempo y del lugar de exposición. Pero és-

79 Ver KWON, Miwon; *One Place After Another* en *Space, Site, Intervention*. op. cit. pág. 46.

80 Hay quienes mantienen que las recreaciones son inauténticas no por la ausencia del lugar original de instalación sino por la ausencia del artista en el proceso de su reproducción. La autoría del artista se hallaría en la capacidad de dirigir o supervisar sus reproducciones. Algo que abriría el debate sobre qué hacer en el caso de la muerte del artista.



[I.24] Robert Smithson. *Nonsite (The Palisades, Edgewater, New Jersey)*. 1968.

[I.25] Robert Smithson. *Nonsite (The Palisades, Edgewater, New Jersey)*. 1968. Detalle del texto impreso.

tas serían contingencias de emplazamiento que afectarían por igual a la instalación como a cualquier otro formato artístico. Aunque, en general, se tiende a pensar que estos problemas resultan más acuciantes si afectan a una instalación por las relaciones fundamentales entre contexto y contenido que en ella se suele establecer.

Esta tendencia a entender la instalación exclusivamente como obra de sitio específico podría proceder del tipo de comentarios como los lanzados por Robert Barry a finales de los años sesenta, anunciando una actitud radical ampliamente consolidada en los experimentos vanguardistas de los años 70. En 1969 Barry declaró que sus instalaciones habían sido “realizadas para vestir el lugar en el cual fueron instaladas. No pueden ser movidas sin ser destruidas.”⁸¹ Más conocido es el debate público que en 1981 suscitó la

instalación de *Tilted Arc* de Richard Serra [I.23] en una plaza pública de Nueva York. Sobre ella diría lo mismo que Barry había declarado diez años antes, subrayando la inseparabilidad física entre una obra y su lugar de instalación: “Mover la obra es destruirla.”⁸²

El artista contemporáneo que más teorizó sobre el tema del ‘lugar’ en el arte fue Robert Smithson. La necesidad de acercar el arte emplazado en paisajes inaccesibles al gran público, le llevó a elaborar la terminología confrontada del ‘site’ y ‘nonsite’. Por *site* entendía un espacio abierto, el lugar concreto sobre el que el artista elaboraba su obra. El *nonsite* era el espacio abstracto, de carácter conceptual, delimitado por los muros de la galería y utilizado para documentar mediante material extraído del *site* —fotografías, mapas, planos, vídeos, restos...— el lugar inaccesible al espectador. [I.24] [I.25] En

81 Robert Barry en ROSE, Arthur R. [pseudónimo]; “Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner” en *Arts Magazine*. February, 1969. pág. 22.

82 Citado por KAYE, Nick; *Site-specific Art...* op. cit. pág. 3.

dicha terminología se hallaba impresa la idea de que una obra de arte, más que ocupar un lugar designado, constituye ese lugar.

Desde entonces la función artística y el impacto del ‘lugar’ sobre el valor del arte se convirtieron, como Smithson predijo en 1972, en ‘el gran tema’ para los artistas de los setenta. Entre los movimientos del *Land/Earth Art*, Arte Conceptual, *Process Art*, *Performance*, *Happening*, *Body Art*, y el resto de movimientos artísticos que en los años setenta reaccionaron contra lo institucional, la noción de ‘sitio específico’ tuvo una aceptación de uso masivo. La total vinculación de la obra de arte al lugar —físico y/o conceptual— para el que había sido pensada y realizada, imposibilitaba el traslado de la misma. El emplazamiento particular proporcionaba a la obra gran parte de su contenido y la experiencia única del lugar.

En cuanto a cuestiones de reflexión teórica se refiere, la crítica española nunca se pronunció muy alto. Sin embargo, en contadas ocasiones y con escasa repercusión pública, ésta corrió a cargo de artistas pioneros como en el caso de la instaladora Concha Jerez, a quien creemos conveniente citar en este capítulo en función de sus múltiples meditaciones en relación al proceso creativo en el marco conceptual del ‘sitio-específico’. Su primera instalación, *La autocensura*, tendría lugar en 1976; desde entonces, sus reflexiones en torno al espacio físico y las coordenadas humanas la llevaron a esparcir sus soluciones teóricas en catálogos, entrevistas y textos. Una rápido viaje cronológico a través de ellas, deviene un ejercicio lúcido en el esclarecimiento de las metamorfosis que el significado de ‘instalación’ y de ‘sitio específico’ han sufrido en su ‘corta’ historia. Comprobamos que, desde mediados de los años ochenta, las definiciones y aproximaciones teóricas de Concha Jerez a la noción de lugar, evolucionan hacia ámbitos cada vez más permeables llegando, incluso, a aceptar lo que en un primer estadio resultaba inaceptable.

A finales de los años ochenta Jerez se pronunciaba de esta manera: “Una instalación es una obra de arte única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total. [...] Todo surge del espacio en cuanto a la realización de la obra total, interaccionándolo con un concepto desarrollado mediante unos elementos que se encuentran, a la vez, relacionados con él.”⁸³ Casi una década después añadiría taxativamente: “[...] no concibo que se llame instalación a una obra que aparece en diferentes lugares de

la misma forma, sin una estrecha interrelación con el espacio. Para mí la instalación está vinculada al lugar como soporte y parte de la narrativa [...] el espacio es un elemento vivo. Según cómo sea ese espacio será la obra [...]”.⁸⁴ Para, quince años más tarde, concluir de esta otra manera: “Para mí una instalación es una obra en la que hay dos ejes de composición, uno interno que es el que une toda la narrativa que se desarrolla en ella, mediante los distintos elementos, y otro que está fuera de ella y que, [...] reside en el lugar. Este lugar actúa como soporte de la obra, inseparable de la misma, hasta el punto de condicionar su existencia a su vinculación a dicho lugar. Así, cuando se acaba la instalación en ese lugar específico, la obra finaliza. [...] Cuando las sitúo en otros lugares sirviéndome de los mismo elementos, esos nuevos lugares que las albergan se convierten en nuevos soportes. En otras ocasiones, en las cuales el lugar específico ha dejado de interesarme, las obras pasan a funcionar por sí mismas, reordenando sus elementos hacia un eje compositivo situado en su interior”.⁸⁵ Como fácilmente se aprecia, mucho más permisiva y tolerante respecto a la multiplicidad de posibilidades y derivaciones de significado en el trabajo instalativo, la artista contempla en el transcurso de su carrera un marco de actuación cada vez más amplio y maleable para el concepto de ‘sitio específico’. Esta evolución particular es la misma que, a nivel general, se experimenta en el panorama artístico internacional.

Espacios alternativos y proceso de institucionalización

Dadas las particularidades que en su origen demandaba la instalación —entre otras, su naturaleza de obra efímera y de ‘sitio específico’—, la galería tradicional y el museo no fueron los espacios más apropiados para su exposición. En este ambiente de finales de los sesenta y principios de los setenta surgieron los primeros espacios alternativos, indispensables para dar a conocer unos lenguajes artísticos nuevos que no tenían cabida en el circuito artístico convencional, de acuerdo a un gesto de protesta que cuestionaba la autoridad del museo como institución y la práctica museable.

83 Concha Jerez. Extraído de MADERUELO, Javier; “Todo está en la realidad” (Una conversación entre Concha Jerez y Javier Maderuelo. Verano de 1987) en *In Quotidianitatis Memoriam*. Kassel, 1987. pág. 5.

84 Concha Jerez. Extraído de MURRÍA, Alicia; “En estado de alerta” en *Lápiz*, núms. 139-40. 1998, pág. 25.

85 Concha Jerez. Extraído de PICAZO, Gloria; “Entrevista a Concha Jerez” en Concha Jerez. *Del lugar al no-lugar*. Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián, 2001. pág. 23.

Almacenes, sótanos, edificios abandonados... fueron lugares que sirvieron para crear y exhibir obra, permitiendo una mayor libertad y espontaneidad creativa que si se hubieran llevado a cabo en el interior de una galería o un museo. Estos espacios respondieron perfectamente a la exploración de la relación entre el contexto y el contenido que la instalación llevaba a cabo.

Fueron especialmente relevantes en el contexto neoyorkino, aunque rápidamente se extendieron por América y Europa. Uno de los más importantes por su labor y la amplitud de su espacio fue P.S.1, abierto en Queen's en 1976 —hoy 'sucursal alternativa' auspiciada por el Museum of Modern Art de Nueva York—.

Al principio, todos estos espacios alternativos donde nació la instalación fueron poco reconocidos por el gran público y reducidos únicamente a la comunidad artística. Su política era la de mostrar la obra de artistas jóvenes y desconocidos sin ninguna posibilidad de exponer su obra en un espacio institucional. Pero poco a poco estos lugares comenzaron a ganar reconocimiento y prestigio y pronto estuvieron completamente instalados en el *mainstream*. La situación varió sustancialmente para los artistas jóvenes que pronto se hacían con el prestigio de exponer en determinados espacios alternativos, y para los dueños de éstos que comenzaban a enriquecerse. La sensación general que dominaba el ambiente era que las propuestas contraculturales que habían venido produciéndose desde los años sesenta estaban siendo perfectamente asimiladas como mercancía para el 'el gran negocio del arte'.

La gente descubrió que con el proceso de comercialización del denominado *cutting edge* se podía ganar mucho dinero. Fue entonces cuando la práctica de la instalación se disparó entre los artistas más jóvenes que ahora eran reclamados por los grandes museos. Las instituciones comenzaron pronto a buscar nuevas fórmulas para acomodarse al arte que venía, al tiempo que la instalación buscaba las suyas para dar el salto definitivo desde los espacios alternativos, ya no tan marginales, al museo como nueva forma museística. Y todo esto se produciría sin tensiones ni dramatismos.

Obviamente, hoy, con el proceso de institucionalización completado, las formas de producir, exhibir, coleccionar y vender instalaciones han dejado de ser alternativas. Aunque no necesariamente se debe suponer una pérdida de calidad estética porque las instalaciones actuales no reflejen la pertinencia subversiva de aquellas primeras. Alejadas ya de prematuras nociones de 'sitio específico' y 'obra de arte efímera' es posible, incluso, encontrarlas funcionando de manera permanente en los tradicionales enclaves museísti-

cos.⁸⁶ Así, por ejemplo, las instalaciones monográficas permanentes de Walter de Maria: *New York Earth Room* y *Broken Kilometer* [1.26] [1.27] en las galerías del Soho de Nueva York, bajo el patronazgo de la Fundación Dia Center. Éste es un fenómeno actual que ofrece una posible solución al problema de la exposición de unas obras a las que, en origen, se supuso efímeras y que confirman su institucionalización privada en importantes colecciones de arte contemporáneo.

La explicación es simple: ante otro tipo de necesidades —estatus del arte y del artista en las sociedades contemporáneas—, se adoptan también estrategias diferentes —la mayoría de las veces motivadas por cuestiones económicas—. El alto costo de la producción y exposición de instalaciones, los meses de trabajo que conlleva la creación de una obra que sólo existirá por un breve espacio de tiempo y la dificultad para asumir su eminente destrucción posterior ha llevado a los artistas a buscar diferentes alternativas. Se tratan de respuestas de una segunda y tercera generación de artistas-instaladores en la evolución de la práctica de la instalación, que ya poco tienen que ver con la urgencia de las primeras formulaciones. En definitiva, el rol crítico que la instalación poseía en el pasado ha variado considerablemente.⁸⁷

Obra aurática. Problemas de documentación

En el capítulo "La conquista moderna del pasado" anticipábamos el fenómeno que se inauguraba con la instalación —y, en general, con todo el arte de 'sitio-específico'— de vuelta al 'lugar paterno', al configurarse la obra desde el lugar y favoreciendo la identificación entre arte y vida —tal y como se había venido haciendo hasta la aparición de la modernidad—. En su origen, la instalación convivió con la idea de llevar a cabo un tipo de arte no portátil y efímero, contrario a su mercantilización, coleccionismo y reproducción y, por lo tanto, responsable de una experiencia 'cuasi-aurática' de tintes religiosos en su recepción.

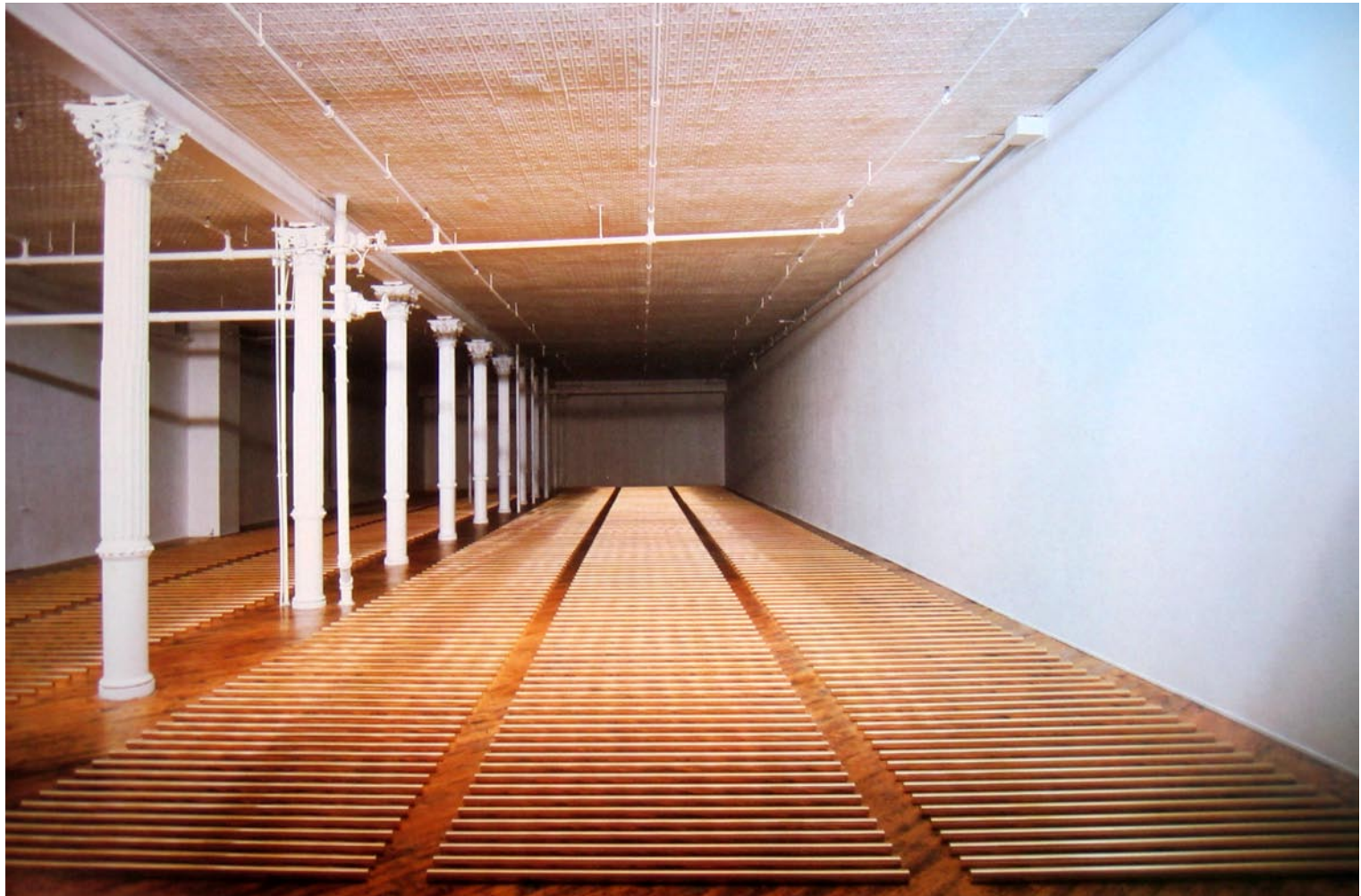
Aunque comprobamos que la instalación, por su naturaleza inestable, ha visto modificadas en el transcurso del tiempo todas las

86 Entre otros muchos, el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, ha coleccionado durante décadas las instalaciones de Robert Grosvenor, Vito Acconci, Bill Viola y Ann Hamilton.

87 Sobre este tema consultar JOHNSTONE, Lesley; *Intallation: The Invention of Context* en *Aurora Borealis*. op. cit. pág. 53.

[1.26] Walter de Maria. *New York Earth Room*. 1977. Instalación permanente. Sala DIA Centre en Broadway (New York).

[1.27] Walter de Maria. *Broken Kilometre*. 1979. Instalación permanente. Sala DIA Centre en Broadway (New York).



pautas de conducta por las que se caracterizó en su pasado; una cualidad que continúa hoy invariable en su esencia es la dificultad de documentación. Aún cuando una instalación no sea desmantelada, sea permanente y/o itinere de un museo a otro, la cuestión de cómo documentarla continúa planteando serias dificultades a críticos e historiadores y supone una dificultad añadida para su incorporación en los anales de la historia del arte.

Está de más añadir que esta tesis adolece de todas estas dificultades de documentación a las que nos estamos refiriendo. Por un lado, nuestra labor de investigación se ha visto seriamente afectada por la existencia de una documentación escasa, dispersa e inadecuada y, por otro, los medios que empleamos para hablar sobre la instalación —texto e imágenes— son enteramente insatisfactorios para ofrecer una idea completa de las obras que estudiamos. La inexistencia de unos medios de reproducción aceptables, al alcance de la historia del arte y los historiadores, para dar cuenta del evento artístico contemporáneo abre otro interrogante en el devenir de la disciplina.

El fenómeno de la reproducción técnica, tal y como lo predijo Walter Benjamin en su famoso escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* —y creímos confirmada con la era del pop art—, condujo a lo que se creyó la total desaparición de la obra de arte ‘aurática’. Hoy, diferentes áreas entorno a la producción artística contemporánea, sobre todo la instalación, evocan y actualizan ese mismo tema.

Resulta evidente que la historia del arte como disciplina basada principalmente en la compilación y clasificación de imágenes, se ha visto desde su aparición —en el s. XVIII— hasta la actualidad, completamente supeditada a la tecnología de la reproducción de su época —impresión, fotografía, vídeo, audio, etc.— para generar reproducciones más o menos fieles del hecho artístico original.

No es de extrañar que ante el fenómeno masivo de democratización expositiva de la obra de arte mediante técnicas de reproducción con resultados de ínfima calidad o poco adecuados, podamos añorar aquello que Benjamin denominó experiencia estética ‘aurática’, aquella que se da en el contacto o en la visión de la obra original. Por este motivo, la necesidad de aquella experiencia ‘pseudo-cultural’ que inspiraba el original nunca nos ha abandonado del todo.

Por supuesto, este razonamiento carece absolutamente de validez aplicado a la multitud de experiencias artísticas cuya existencia natural es la reproducción. Entonces, aquí no existe falla alguna entre original y obra reproducida y todo queda encuadrado en un proceso de reproducción perfectamente circular. Hoy en día, este tipo de manifestaciones artísticas goza de muy buena salud —vídeo-arte,

net-art, film-art, music-art, etc.— y supone una parte muy importante de la totalidad del arte que se está produciendo entre los artistas más jóvenes. Los equipos técnicos empleados son caros pero se rentabilizan con relativa rapidez, sin mencionar el considerable ahorro de espacio y dinero en almacenamiento, instalación y transporte.

Pero manifestaciones artísticas actuales como la instalación parecen favorecer el fenómeno contrario. A pesar de su inminente institucionalización y la itinerancia a la que se ven sometidas, su experiencia estética, íntimamente conectada a un espacio y tiempo determinados pasa además, en muchos casos, por la activación de varios de los sentidos del espectador-usuario, lo que dificulta enormemente la reproducción fiel de la experiencia estética original.

Es obvio que dicho fenómeno afecta directamente al cometido de la historia —y también, aunque en menor medida, al de la crítica— del arte. El desfase entre los actuales comportamientos artísticos y la tecnología al alcance de la historia del arte imposibilita la reproducción fiel y, por lo tanto, la investigación y el conocimiento del arte mismo. Los métodos de reproducción convencionales —fotografía, vídeo, audio— ya no son suficientes y los historiadores precisamos, cada vez más, de descripciones literarias exhaustivas, diagramas del artista, etc. que tampoco satisfacen nuestras necesidades. Parece que el conocimiento de cierto tipo de arte actual sólo sea posible mediante la experimentación personal —y ritual— del original. ¿Estaremos de nuevo ante un arte que niega la multiplicación en pos de una experiencia temporal y espacial personal de carácter ‘pseudo-religioso’?⁸⁸

El tipo de obra producida por la artista canadiense Janet Cardiff es perfecta para ilustrar esta dicotomía, pues se instala con toda comodidad entre estas dos arenas, en principio antitéticas. Mientras sus ‘walking tours’, [1.28] mediante una tecnología de ultimísima generación, proponen sustituir las vivencias reales del espectador-usuario, por las vivencias grabadas de otras personas, y por lo tanto irreales, confundiendo lo natural y lo artificial, consiguen crear un

88 Boris Groys, parafraseando a Walter Benjamin, concluye que la diferencia entre copia y original se reduce a una cuestión exclusivamente topológica y situacional: “Cuando alguien se dirige hacia una obra de arte, se trata de un original. Cuando alguien obliga a la obra de arte a ir hacia él, es una copia.” La sería dificultad para reproducir instalaciones y experimentarlas estéticamente a través de copias hacen de la instalación un arte de tintes ‘auráticos’ que precisa de la experiencia original del ‘aquí y ahora’. “Las obras de arte en la instalación son originales por una sencilla razón topológica: se ha de ir a la instalación para verlas. La instalación es, sobre todo, una variante codificada socialmente del deambular individual y, por ello, un lugar del aura, de la iluminación profana...” GROYS, Boris; “Topología del arte” en *Micropolíticas...* op. cit. pág. 95.

[1.28] Janet Cardiff. *Villa Medici Walk*. 1998.
Audio Walk. Binaural audio y discman.



tipo de experiencia estética autónoma que favorece una contemplación personal aurática difícilmente extrapolable, hoy por hoy, a cualquier otro soporte que permita la reproducción y la exhibición masiva. Las audiciones multifónicas de Cardiff sólo pueden experimentarse 'in situ' y con auriculares de una tecnología especial.

Es curioso observar cómo, a pesar de su institucionalización, la instalación vuelve a demandar la experiencia estética única del 'aquí y ahora'. Se niega a ser experimentada instantáneamente por un ojo descorporeizado sino a través de la presencia corporal de cada espectador en la extensión espacial y la duración temporal. Algo que, paradójicamente, podríamos situar más próximo a sensibilidades burguesas que a resistencias anti-capitalistas a favor de un arte de masas. La paradoja vuelve a hacer acto de presencia en el seno de la instalación.

3. España años setenta. Del ‘postconceptual’ a la instalación

Panorama internacional

“... difícilmente podemos hablar de un arte que sea en sí mismo español o catalán o guatemalteco, dado que no pensamos que haya un arte que por sus propias características, conceptos o resultados pueda ser calificado como tal desde una perspectiva estrictamente estética, salvo si se continúa apostando por una decimonónica división formalista sustentada en el reconocimiento de estilos y escuelas.”

David Pérez.⁸⁹

La dificultad política, artística y social que se vivía en nuestro país durante la década de los setenta, confronta con un clima bien diferente al del resto de Europa y, por supuesto, al de los EE.UU. Mientras en España las obras alejadas de los formatos familiares de la pintura y escultura no lograban sobrevivir fuera de los reducidísimos grupúsculos donde se originaban, en Nueva York —centro artístico productor de instalaciones por antonomasia—, durante los primeros años de la década de los setenta ya se habían realizado importantes exposiciones pioneras en materia de instalaciones en el espacio de las instituciones museísticas más prestigiosas. Si en España a duras penas se conseguía que cierto tipo de material innovador viera la luz, en Nueva York la instalación comenzaba su andadura hacia su completa institucionalización, negociando con las galerías comerciales y las entidades museísticas más representativas. Se inauguraba, entonces, una nueva forma de relación entre la comunidad artística y el museo que, lejos de las tempranas reticencias, anunciaba complaciente la institucionalización de lo alternativo. Fenómeno que no tardaría en afectar a la práctica de la instalación internacional.

En el contexto neoyorkino que venimos refiriendo cabría citar la exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*,⁹⁰ celebrada en el Whitney Museum of American of Art en 1969. Comisariada por Marcia Tucker y James Monte, el aspecto más destacable de la colectiva fue el hecho de concebir una exposición que sólo contuviera obras *in situ*, buscando un diálogo absoluto entre obra de arte y contenedor. El discurso de lo temporal estuvo igualmente presente en el empleo de materiales pobres y perecederos y en el concepto de lo no transportable.

89 David Pérez; “Desde la resaca. (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)” en *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*. Centre d’Art La Panera de Lleida, 1998. pág. 153.

90 Los artistas que participaron fueron Robert Morris, Michael Asher, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Carl Andre, Barry Le Va, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Eva Hesse, Rafael Ferrer y Lynda Benglis. *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1969.

Hubo otras muchas exposiciones interesantes como *Information*, dedicada al arte conceptual y celebrada en 1970 en el MoMA de Nueva York.⁹¹ Pero *Spaces* sería la más importante, pues estaba dedicada ya plenamente a la muestra de ‘instalaciones’ realizadas todas *in situ*. Se celebró también en el MOMA, entre 1969 y 1970 y fue comisariada por Jennifer Licht. Los artistas contaron con grandes espacios donde desarrollaron sus instalaciones y el hecho de que el espectador pudiera entrar en el interior de ellas fue la novedad. La misma comisaria se referiría así: “El espacio actual se emplea ahora como un ingrediente activo y el campo de visión de la obra de arte se ha expandido para incluir al espectador... En esta exposición no se observa lo que el artista ha hecho sino que se experimenta. Realmente entramos en la obra de arte.”⁹²

Las propuestas concebidas para *Spaces* fueron variadísimas, anunciando ya la riqueza de soluciones adoptadas por una nueva manera de pensar y ejecutar el arte, lo que pronto recibiría el nombre generalizado de ‘Installation Art’. Allí se pudieron contemplar instalaciones que, como la de Larry Bell o la de Dan Flavin, se sirvieron del empleo de diferentes fuentes de luz para crear fantásticas atmósferas de luces y sombras y límites físicos no definidos. Michael Asher, en cambio, se sirvió del sonido para crear una instalación acústica mediante el empleo de paneles que absorbían el sonido ambiente en diferentes intensidades dependiendo del lugar. El espectador, que gozaba de plena libertad para entrar en el interior de la obra y deambular descalzo por ella, percibía asombrosas modificaciones acústicas. La instalación de Franz Erhard Walther ponía el acento en la presencia del espectador, del que se solicitaba su participación directa, siempre siguiendo las indicaciones del propio artista, y/o de su mujer, que se encontraban presentes en la instalación en determinados momentos especificados por un horario.⁹³ Robert Morris realizaría la instalación más monumental de *Spaces*. Un am-

biente angosto y cruciforme, de raigambre minimalista, que insertó la naturaleza en el interior de cuatro módulos, construyendo una suerte de ‘bosquecillos’ individuales. El espectador deambulaba por unos pasillos y su presencia modifica las condiciones ambientales a través de un elaborado sistema de luz y sonido.

Mientras, en Europa los ejemplos más tempranos en el reconocimiento institucional de las nuevas tendencias en el arte comenzaban su andadura gracias a exposiciones-experimento tales como: *When attitudes become form*⁹⁴, celebrada en la Kunsthalle de Berne —y que luego itineraría por diferentes ciudades europeas— o *Op Losse Schroeven* en el Square Pegs de Round Holes y organizada por Wim Beere, ambas en el año 1969. En los dos *shows* el artista fue invitado a instalar sus propios trabajos. El resultado visual de ambas propuestas lo expresaba Charles Morrison con estas palabras: “En algunos casos los elementos de las obras fueron tan aparentemente caóticos que los comisarios podían haber tenido muchas dificultades para situarlos apropiadamente; en otras la instalación de las piezas fue práctica y conceptualmente indistinguible de la realización de las mismas, en ocasiones [...] se trataba de la creación de una pieza especial en relación a un determinado espacio, a la política local, a las condiciones sociológicas, o lo que fuera. Este tipo de invitaciones se convirtieron en ‘lo normal’ durante los años sucesivos.”⁹⁵

La implantación generalizada del formato ‘instalación’ en la escena del arte occidental contemporáneo llegó estrechamente unida a este nuevo sistema de exposiciones colectivas con artistas de muy diferentes nacionalidades. Lo que facilitaría el rápido intercambio de información y el establecimiento de una red internacional de contactos en el mundo del arte. El principio del cosmopolitismo y la globalización de la cultura tal y como hoy la conocemos que llevaría a Charles Morrison a reconocer que, ya entonces, “el status del artista podía medirse en términos de los billetes de avión y de las facturas de los hoteles.” Sobre este mismo asunto Anne Seymour, comisaria de la exposición *The New Art* (1972) celebrada en la

91 Kynaston McShine en la introducción al catálogo de la exposición *Information* dijo: “Si vives en USA puedes tener miedo de ser disparado en las universidades o, de manera más formal, en Indo-China [...] como consecuencia, puede parecer absurdo levantarse por las mañanas, entrar en la habitación y aplicar pinceladas de pintura sobre la superficie rectangular de un lienzo.” Citado por GRETTY, Hilary; 1965 to 1972 — *When attitudes became form*. Kettle’s Yard. Cambridge, 1984. pág. 6.

92 LICHT, Jennifer; *Audience Information of SPACES exhibition*, press release, 15 december 1969. MoMA Library, New York. En la colectiva intervinieron Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther, Pulsa y el grupo de Michael Cain, Patrick Clancy, William Crosby, William Duesing, Paul Fuge, Peter Kindlmann y David Rumsey.

93 En este caso, y a pesar de la participación directa del espectador, sería el artista el que todavía controlaba por completo la acción y las modificaciones de su pieza a través de sus indicaciones. Un tipo de ‘acción-instalación’ que nos recuerda en actitud a aquellas que en su día ejecutara Yves Klein a través de sus modelos femeninas.

94 En ésta intervinieron un total de 69 artistas internacionales, hoy todos ellos con una extensa proyección en la escena del arte contemporáneo occidental, entre otros: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Bill Bollinger, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Walter de Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Robert Ryman, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Lawrence Weiner, etc.

95 MORRISON, Charles; *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Institute of Contemporary Art. London, 1996. pág. s/n.

Hayward Gallery de Londres escribiría: “Muchos de los artistas en este *show* están en constante demanda en otras partes del mundo y algunos se han convertido muy selectivos sobre donde exhibir su trabajo —un número importante de ellos estarán presentes en la Documenta de Kassel este año—. Inglaterra es un lugar tranquilo para trabajar, pero es en NY, Düsseldorf, París y Turín donde venden y presentan sus ideas”.⁹⁶

Una vez la *tourné* de exposiciones colectivas itinerantes había comenzado, otros muchos *shows* similares continuaron en la década de los setenta consolidando el estatus del formato ‘instalación’ en la escena institucional del arte contemporáneo: *Conception* (1969) en Leverkusen, *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (1970) en el New York Cultural Center, *Art in the Mind* (1970) en Oberlin, Ohio, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (1970) en Turín, *Idea Structures* (1970) en el Camdem Art Centre o *Situation Concepts* (1971) en la Galerie Nächts St. Stephan de Viena.

La gran diversidad de fórmulas, soluciones o propuestas que este tipo de exposiciones comienzan a implantar en el interior de las instituciones complacientes, la explica Charles Morrison de esta manera: “la exposición en sí misma se convirtió en un concepto elástico. En algunos casos la institución podía reunir personas, objetos, documentación y películas y performar acciones, simposios y otros encuentros. En otros, el catálogo fue la única exposición.”⁹⁷ Anne Seymour no dejó de detectar, en los albores de los setenta, las evidentes influencias de “un Morris, un Beuys y del Minimalismo” en los artistas británicos, algo que hablaba de “un contexto intelectual internacional”.⁹⁸

Si a través de todas estas exposiciones-experimento la escena internacional de los años setenta empezaba a familiarizarse con el formato de la instalación, habría que esperar hasta el año 1976 para que en Europa se celebrara el acontecimiento más significativo de lo que todavía, entonces, recibía el nombre de ‘*environment*’ o ‘ambiente’. Tuvo lugar en el contexto de la Bienal de Venecia en el año 1976, promocionada y organizada por el sector de Artes Visuales y Arquitectura de la Bienal de Venecia. Se presentó en el pabellón central de los jardines de Castello y se tituló *Ambiente/Arte*, comisariada por

Germano Celant. Bajo el título más genérico de *Environment, Participation, Cultural Structures*, ese año la Bienal de Venecia se dedicó a la muestra de obras de arte vinculadas física y perceptivamente al entorno como parte interactiva en el proceso de creación.

Con motivo del evento, se publicaría un interesantísimo monográfico con las investigaciones desarrolladas en la preparación de la exposición. Su título fue también *Ambiente/Arte*⁹⁹ y pretendía dar cuenta de la generalización de un tipo de evento artístico —de larga tradición histórica— que contemplaba muy de cerca la relación arte-ambiente. Un tipo de obra de arte que, lejos de concebirse como mero ornamento del espacio, asumía la totalidad espacial como elemento, físico y conceptual, absolutamente determinante en su resultado. Sin pretender clarificar sistemática y detalladamente el significado histórico de la relación arte-ambiente, se abordó un índice completo con los siguientes capítulos: “Futurismo”, “Suprematismo y Constructivismo”, “Neoplasticismo y Racionalismo”, “Metafísica, Dada y Surrealismo”, “Action Painting e Informalismo”, “Neo-Dadá, *Environment* y Pop”, “Nuevo Realismo, Fluxus y Arte Cinético”, “Arte Minimal, Arte-Ambiente Californiano, Arte Povera y Body Art”; que se centraría con más interés en las experiencias del arte experimental desde 1966 hasta 1976. El libro incluyó importantes disquisiciones teóricas que se inauguraban en el mundo del arte con la generalización del concepto ‘*environment*’, haciendo especial hincapié en la complejidad que entrañaba dicho concepto y los diferentes niveles de lectura que éste permitía.

Como ejemplos de la complejidad teórica que se proponía abarcar ese año el tema de la Bienal, al lado de exposiciones como *The Environments* y *Ambient/Art*, se celebró: *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Se exploraba así la riqueza de significado de la idea de *environment*, que podía abarcar desde la idea de localización física y espacial donde se ubicaba la obra de arte hasta el contexto más general y abstracto de lo ‘social’. Se esperaba que *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, funcionara a modo de muestrario y discusión abierta para mostrar la particular realidad artística española enrarecida tras tantos años de dictadura. Los miembros de la comisión organizadora se decantaron por el estudio de las peculiaridades relaciones entre el arte y la política en nuestro país. Valeriano Bozal y Tomás Llorens, dos miembros de la organización, lo explicaban así: “La clase de proposición que pareció más consistente con la estructura provista por la nueva Biennale fue, precisamente, la de analizar y *corregir* la imagen de la vanguardia española que la antigua Biennale le había

96 SEYMOR, Anne; *The New Art*. Hayward Gallery. Arts Council of Great Britain. London, 1972. pág. 5. En la exposición participaron artistas como: Keith Arnatt, Art-Language, Victor Burgin, Michael Craig-Martin, David Dye, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Gilbert & George, John Hilliard, Ricahrd Long, Keith Hilliard, Richard Long, Keith Milow, Gerald Newman, John Stezaker, Devid Tremlett.

97 MORRISON, Charles; *Live in Your Head. When Attitudes Become Form...* op. cit. pág. s/n.

98 SEYMOR, Anne; *The New Art...* op. cit. pág. 6.

99 CELANT, Germano; *Ambiente/Arte: Dal Futurismo Alla Body Art*. Ed. La Biennale di Venezia. Venezia, 1976.

estado ofreciendo hasta su crisis en 1972, una imagen que era necesariamente «ideológica» —en el peor sentido— y «falsa», debido a su ocultación implícita del contexto político en el que el arte era producido entonces en España.¹⁰⁰ La polémica estaba servida, y todavía coleaba cuando Juan Manuel Bonet publicaba en 1979 un artículo en *Pueblo* contradiciendo las ideas de Valeriano Bozal y Tomás Llorens sobre el pabellón de la Biennale de esta manera: “Las dimensiones políticas del asunto —aspecto este que ha provocado tensiones y malentendidos— hay que reducirlas a sus justas proporciones.”¹⁰¹ La polémica personal llegaría alcanzar proporciones insospechadas entre los representantes de las diferentes facciones y se prolongaría durante buena parte de la década siguiente.

Análisis socio-artístico

El uso abusivo que, en general, el término ‘arte conceptual’ ha sufrido desde su aparición hasta la actualidad en una aplicación absolutamente indiscriminada, ha dado lugar a un sinfín de confusiones. Un asunto que vuelve a enfrentarnos con un problema de limitaciones de definición que nos viene resultando familiar.

Si en general el término ‘conceptual’, a lo largo de su historia de tendencia vanguardista ‘declarada’, ha ido cargándose con diferentes valores semánticos hasta convertirse en un término complejo que logra abarcar ilimitadas tendencias, lenguajes o estrategias artísticas, la confusión con la que se dio en España a principios de los setenta, anunciaba un desarrollo de interpretaciones muy poco claras. A diferencia del arte conceptual europeo en voga, en su mayoría analítico y tautológico, los rasgos distintivos del arte ‘conceptual’ español en los primeros años setenta fueron, por un lado, una confusa agrupación de experiencias artísticas de diferente signo —*land art*, *body art*, arte procesual, *performances*, *happenings*, *fluxus*, arte póvera etc.— intrepredadas todas como ‘movimientos

conceptuales’ y por otro, un férreo compromiso político —dada la situación del país en aquellos años—.¹⁰²

Pero familiarizados ya con la problemática de los desplazamientos semánticos y las imprecisiones terminológicas, y en la necesidad de seguir aplicando ciertas definiciones válidas, nos atrevemos a adoptar el término ‘postconceptual’ para referirnos a ciertas experiencias que en el ámbito de la instalación se desarrollaron durante los setenta en España. Tomaremos prestada la acepción que de ‘postconceptual’ ofrece Pilar Parcerisas en el catálogo de la exposición *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980*,¹⁰³ comisariada por ella misma en 1992. En su texto utiliza el término para referirse a un tipo de obras desarrolladas en torno a 1975 en adelante y que corresponderían a una etapa de cierto individualismo por parte de los artistas españoles, que en fechas anteriores habían realizado el *grosso* de su trabajo próximos a grupos y colectivos artísticos —entre los más importantes el Grup de Treball y el Grupo de Madrid—. Nosotros situaremos en las inmediaciones de esos años el nacimiento de la ‘conciencia’ de una práctica de la instalación en España. Lo que no significa, obviamente, que no se hubieran dado con anterioridad ejemplos que pudieran recibir el sobrenombre de ‘instalación’.

En España fueron dos los focos geográficos principales que desarrollarían un arte ‘conceptual’: Madrid y Cataluña, con una evidente hegemonía del segundo sobre el primero —aunque existieron unas muy buenas relaciones entre ambos—. La línea evolutiva que determinó el surgimiento de un tipo de arte experimental, a pesar

¹⁰⁰ BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás; *Introducción en España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Colección Comunicación visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976. pág. XII.

¹⁰¹ Juan Manuel Bonet citado por MONTES, Javier; “Años críticos” en *Revista de Occidente. De la resistencia al consumo. Un cuarto de siglo de arte español*. n.º 273. Febrero 2004. pág. 72.

¹⁰² Un comentario de Charles Harrison, como el que sigue, nos informa que la confusión en el seno de lo “conceptual” no fue sólo un fenómeno nacional: “[El término] *Conceptual Art* reunía claramente comportamientos incompatibles. Nadie parecía muy seguro en relación a lo que se enfrentaban. Era incomprensible. Uno de los aspectos más interesantes en los trabajos de buena calidad fue su alejamiento de los conceptos de forma y estilo. La crítica de arte y el comisariado tendían a presuponer en tales conceptos la formación de grupos y demarcaciones. Con la desaparición de esta seguridad los rezagados quedaron desamparados, ansiosos de escuchar la opinión de la autoridad y la autenticidad [...]” Charles Harrison; “The late sixties in London and elsewhere” en 1965 to 1972 — *When attitudes...* op. cit. págs. 12-3.

¹⁰³ *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980* Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992. pág. 18.

de la situación de ‘aislamiento’¹⁰⁴ que sufría el país, fue la misma que determinó la evolución del arte de vanguardia en otros países europeos, aunque con cierto retraso. A partir de los setenta se empezaron a multiplicar las fuentes de acceso de los españoles a la información cultural internacional en forma de libros y revistas de arte que conseguían cruzar nuestras fronteras, y a través de los viajes que realizaban nuestros artistas al extranjero —sobre todo a Francia y a EE.UU.—. También recibíamos visitas esporádicas de artistas foráneos que asistían a conferencias y debates, y se organizaron algunas exposiciones interesantes en nuestro país.

Por supuesto, no podemos obviar en el desarrollo de esa línea evolutiva del arte experimental, las experiencias que se habían llevado a cabo en España en décadas precedentes. Logros vanguardistas autóctonos como los materiales y la apariencia física del arte póvera anticipada por la pintura de artistas como Antoni Tàpies, el racionalismo del neoconstructivismo y las experiencias infográficas del Instituto de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid desde los años cincuenta, o las llevadas a cabo por el grupo español Zaj fundado en 1964 —muy en conexión con Fluxus—, cuya figura principal fue Juan Hidalgo. Todas estas experiencias ‘antiestéticas’ anteriores prepararon el camino para el desarrollo de un arte ‘conceptual’ español.

Medios de comunicación como la revista catalana *Serra d’Or*, críticos como los académicos Alexandre Cirici Pellicer, Simón Marchán, Victoria Combalá, Gloria Picazo..., ayuntamientos de diferentes comunidades autónomas, salas de cultura o instituciones ‘progresistas’ como la Asociación del Personal de la Caixa y la Escola Eina en Barcelona, o el Instituto Alemán e Italiano en Madrid y Barcelona, además de algunos coleccionistas como Rafael Tous y espacios alternativos tales como la Sala Vinçon, Metrònom, Aquitania, G, Espai 10, Ciento, Buades, Redor o Vandrés, etc.; fueron los principales apoyos y los nuevos canales de distribución de un tipo de arte marginal, ale-

jado completamente de la atención de un público mayoritario y de los círculos artísticos y políticos acomodados. El arte ‘conceptual’ en la España de los años setenta fue, ante todo, un fenómeno de difícil comprensión, restringido a una pequeña comunidad de artistas, gale-ristas y teóricos que compartían un mismo entusiasmo.

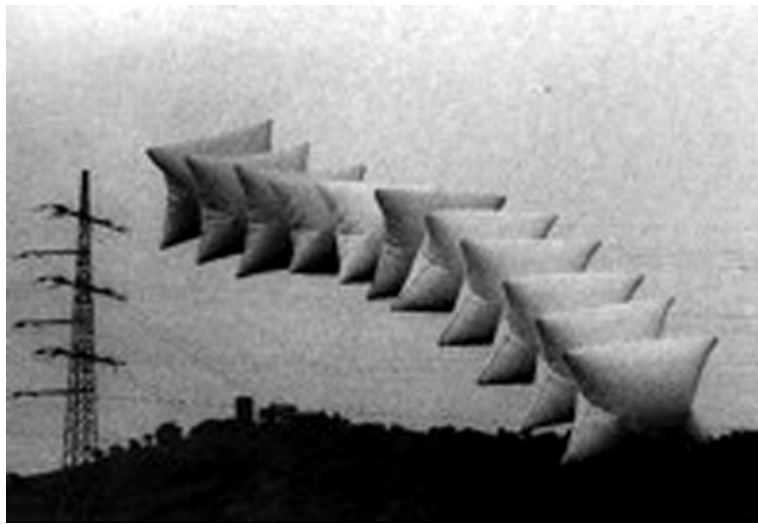
En este ambiente marginal se gestarían en España los primeros esfuerzos por subvertir el concepto de ‘objeto artístico’ tradicional y objetual. Aunque con cierto retraso, se iban dando las primeras experiencias que abandonaban los materiales convencionales y la noción de objeto artístico autónomo a favor de la idea, la concepción del proyecto, la interacción con el receptor y la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. Se despertó, entonces, el interés por la utilización de los, todavía, nuevos medios —como la fotografía, vídeo, cine, estadísticas, textos, entrevistas, obras radiofónicas... e instalación—, valiéndose tanto del medio estático como del ‘tiempo expandido’, en un tipo de obra efímera y procesual con materiales pobres y perecederos. De aquí surgía una primera generación de artistas-instaladores que, alejándose de su formación artística tradicional, abandonaban pinceles y cinceles para abrazar una nueva forma de hacer y entender el arte. Un nuevo espíritu y una actitud vanguardista con los que todavía entroncan los jóvenes artistas españoles menos acomodaticios.

No sería hasta el año 1973 cuando en España se empezó a arrojar algo de luz y a aclarar algunas posturas sobre ‘lo conceptual’, año en el que se celebró “Informació d’art concepte a Banyoles” —Girona—. Allí se hablaría, sobre todo, de la necesidad de superar los mimetismos que se estaban produciendo respecto al arte del exterior para centrarse en el análisis específico de la situación española, de la desmitificación de la actividad y el objeto artísticos, de la inadecuación de unas prácticas tradicionales subjetivistas com-

¹⁰⁴ Algunos teóricos, como José Luis Brea, piensan que ese aislamiento que vivía España hasta el fin de la dictadura y la llegada de los nuevos gobernantes, no es más que un tópico. Brea utiliza el ejemplo de los “Encuentros de Pamplona”, celebrados en 1972, para desmentirlo. Aunque críticos, como Fernando Huici, no vean en estos “Encuentros” más que un hecho insólito en la España de los últimos años del franquismo que generaría el espejismo de una confluencia del arte español con las vanguardias más extremas y candentes del momento. Para Huici, el que no fuera autorizada su repetición, su clausura precipitada por la autoridad gubernativa y su nula proyección social informativa por parte de los medios, serían razones suficientes para hablar de ‘aislamiento’ y de ‘secuestro’ informativo. Ver BREA, José Luis; “Los muros de la patria mia” en *Antes y después del entusiasmo 1972-92*. Catálogo de exposición. Amsterdam, 1989. pág. 67. HUICI, Fernando; “Aliento finisecular” en *Arte español de los 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Catálogo de exposición. Galería de Arte Contemporáneo Zachęta. Varsovia, 2001. pág. 124.

[2.1] Josep Pontasí. *Inflable*, 1971 Mostra d'Art Jove de Granollers.

[2.2] Contraportada del libro de F. Huici y J. Ruiz publicado con motivo de los Encuentros de Pamplona. *Estructuras tubulares* de Isidoro Valcárcel Medina. Paseo de Sarasate (Pamplona).



pletamente desconectadas de la realidad y de lo esencial de ajustar la teoría a la práctica.

A raíz de esto, el sonado enfrentamiento dialéctico de Tàpies no se hizo esperar en forma de artículo en la revista *La Vanguardia* (14-III-73), seguida de la contrarréplica del “Documento Respuesta” firmado por los artistas ‘conceptuales’ catalanes. Tàpies veía en este grupo un ataque directo contra la pintura y se lo tomó como algo personal. Tres años más tarde apadrinaría al Grupo Trama, un grupo pictórico catalano-aragonés que llevó a cabo en España planteamientos similares a los del grupo francés Soporte-Superficie —una interpretación europea de la pintura minimalista—, en el que Tàpies vió un posible nuevo discurso en defensa de la práctica de la pintura en España frente al ataque enérgico que estaba sufriendo por parte del grupo ‘conceptual’.

En la introducción del catálogo de la primera exposición que llevó a cabo el Grupo Trama en 1976 en la galería Maeght, Tàpies escribió: “Aquella segunda oleada [refiriéndose al conceptual catalán] con su verborrea sobre la agonía de la pintura, de la escultura y de su ‘inmundo mercado’, enseguida se vio claro, naturalmente, que podía tratarse de una operación publicitaria para el lanzamiento de ‘nuevos medios’ y de nuevos productos.”¹⁰⁵ Episodios como estos nos ofrecen una idea lo suficientemente clara sobre el clima de crispación general que vivía España en una época de progresivo afianzamiento de unas prácticas artísticas enfrentadas a las entonces dominantes.

Aunque ya se había realizado alguna propuesta interesante en pos de un arte ecléctico alejado de soportes tradicionales —como la exposición *Machines* de 1964 en la Sala Lleonart de Barcelona—¹⁰⁶, una de las primeras exposiciones, si no la primera, que dejó entrever las premisas del nuevo arte que se estaba gestando en Cataluña fue el concurso “Mostra d’Art Jove de Granollers” en 1971. En él participaron Jordi Benito, Francesc Abad, Lluís Utrilla, Carles Pazos, Josep Ponsatí [2.1] y algunos otros que años más tarde formarían el Grup de Treball —el colectivo artístico catalán más

activo e implicado en la problemática social, política y económica del país—. En esta exposición se presentaron obras con formatos y materiales muy poco convencionales, próximas al arte pobre y efímero e influenciadas por movimientos internacionales como el arte minimal, el arte de acción, el *Land Art*, el *Arte Povera*, etc. Y aunque ya se hubieran realizado instalaciones por parte de algunos de los artistas españoles más vanguardistas, podemos considerar a la “Mostra d’Art Jove de Granollers” el primer acontecimiento público relevante que supuso el principio de una nueva manera de hacer y entender el arte en España y, por qué no, quizás también el ‘nacimiento público’ de la instalación.

Alguna otra exposición tuvo lugar en España con la intención de mostrar el trabajo vanguardista de los más jóvenes creadores españoles —como el “Congreso Mundial de Diseñadores del ICSID”¹⁰⁷ en 1971— hasta la celebración del evento más significativo para el desarrollo de los ‘nuevos comportamientos artísticos’ en España: los “Encuentros de Pamplona”, celebrados a finales de junio del año 1972. [2.2] Se trató de un macrocertamen interdisciplinar de una semana de duración, organizado por José Luis Alexanco y Luis de Pablo con el patrocinio del grupo musical de Madrid Alea y la subvención de la familia empresarial Huarte.

Abarcó el espacio de cinco cines, el Frontón Labrit, el Palacio de Deportes, el Museo de Pamplona, y espacios públicos como el Paseo Sarasate, la Ciudadela, diversos solares, y más. Aunque muy accidentados por el lugar y el momento en el que se desarrollaron —muchas de las intervenciones fueron censuradas y nunca llegaron al público—, fueron de importancia trascendental para el arte español de vanguardia. Representó un reto considerable en la forma de vida de una ciudad como Pamplona y una contestación enérgica a la política vigente. Se intentó atraer al público exigiéndole una participación menos pasiva de lo habitual, se subvirtió el espacio físico tradicional del museo, de la galería comercial y del valor del arte como mercancía llegando, en muchas ocasiones, a la completa desmaterialización de la obra.

¹⁰⁵ Antoni Tàpies citado por COMBALÍA, Victoria; “El arte conceptual en España. Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los ochenta” en *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*. Catálogo de exposición. Fundación Santander Central Hispano. Madrid, 2001. pág. 149.

¹⁰⁶ En ella expusieron una generación de jóvenes artistas catalanes como Antoni Muntadas, Jordi Gali y Antoni Mercader —algunos de los cuales venían de estudiar arquitectura e ingeniería— con otra de artistas veteranos como Joan Brossa o Mestres Quadren. Se presentaron obras de soportes no materiales como la música y la palabra, junto a la presencia real de objetos en relación con las máquinas antiguas de la escuela de ingeniería de física recreativa. Ver CAMPS, Teresa; “De nuevo, y todavía, notas sobre la actividad performance en nuestro país” en *Sin número. Arte de acción*. Tomo 1. Círculo de Bellas Artes. Festivales Otoño 96. Madrid, 1996. pág. 14.

¹⁰⁷ El congreso se celebró en Ibiza y entre otras ‘piezas’ se pudo contemplar *Ibiza Inflable* (1971) de Josep Ponsatí. Consistió en una enorme estructura inflable flotante compuesta por treinta y seis bolsas de plástico infladas con helio y unidas entre sí. Gracias a la participación de los asistentes la estructura inflable fue introducida en el agua y transportada lentamente hasta el medio de la bahía para, desde ahí, dejarla ascender en el aire. Las bolsas rotas se separaban del resto y en pocos minutos la pieza se había desvanecido perdiéndose en el cielo del mediterráneo. Este tipo de esculturas poseían múltiples implicaciones con el arte pobre —a través de los materiales empleados—, con el *land art* —en la utilización de la naturaleza como escenario— y con el arte de acción y del comportamiento —integrando la ayuda del público y sus improvisaciones—.

Para muchos artistas españoles “Los Encuentros de Pamplona” constituyeron, además, el primer contacto personal con los artistas extranjeros asistentes y las experiencias artísticas que estaban teniendo lugar fuera del país. Algunos de los artistas invitados fueron J. Cage, D. Oppenheim, Arakawa, Christo, J. Kosuth, Ch. Boltanski, B. Nauman, V. Acconci, R. Long, R. Morris, M. Clark, y muchos más, hasta un total de trescientos artistas de primera fila en el panorama artístico internacional. Con la idea de descompartimentar las artes se acudió a nombres que destacaran en tendencias experimentales de diferentes campos como la plástica, el cine, el vídeo, la música, el accionismo, la poesía, etc. El objetivo de convertirse en bienales fracasó, permaneciendo como algo anecdótico en la historia. Sin embargo, el intenso espíritu colectivo de debate abierto y de confluencia creadora de los “Encuentros” pervive todavía hoy como experiencia única en la memoria de todos aquellos que participaron.

Otro acontecimiento relevante que por aquellos años trajo la visita a España de artistas extranjeros fue el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, celebrado en 1973 en el Instituto Alemán de Madrid y organizado por Simón Marchán. El ciclo contó con la presencia de W. Vostel, T. Ulrichs, M. Merz y S. Brisley, quienes aportaron interesantes análisis y documentación sobre sus obras. Simón Marchán se referiría así al ciclo: “... tenía como objetivo familiarizar al público español con unas experiencias de tradición reciente para los países de procedencia, pero casi inéditas para la mayoría del público español, acostumbrado a las prácticas habituales afianzadas en nuestro país.”¹⁰⁸ En estas reuniones se habló de las prácticas y técnicas que utilizaban en su trabajo los artistas invitados —del *dé-collage*, de los ambientes, de los *happenings*, de la poesía visual y concreta, del arte póvera, del *land art*, etc.—. La conclusión general que se extraería de estos ciclos sería la del evidente enfrentamiento entre la ‘concepción dominante —entroncada a la ideología dominante— y las propuestas transformadoras’, poniendo de relieve la ‘fase de superación’ en la que todavía se hallaba el país.¹⁰⁹

¹⁰⁸ MARCHÁN, Simón; “Nuevos Comportamientos Artísticos” en *Comunicación*. n.º 18. Madrid, 1974. pág. 25.

¹⁰⁹ La participación española en el ciclo de “Nuevos Comportamientos Artísticos”, frente al fenómeno del ‘conceptualismo’, adoptó tres posiciones diferentes. Por un lado, la corriente lingüística y tautológica mantenida por García Sevilla, por otro, la posición intermedia del grupo formado por M. Cunyat, Ll. Utrilla, C. Pazos y O. L. Pijuán que practicaba sobre todo un arte del cuerpo y, por último, la posición representada por los artistas del Grup de Treball. Sus obras eran las más radicales y politizadas y estaban dirigidas al acto de superación de tautologías y a la adecuación entre la práctica y la teoría que promulgaban, aunque parece que el público echó en falta mayor coherencia en este último aspecto. El Grup de Treball se sirvió de todas las modalidades que en España se agrupaban bajo el calificativo de arte ‘conceptual’ —el *happening*, el arte póvera, el *body art*, la intervención, la instalación...—.

La Bienal de París de 1975, que contó con la participación de algunos de los miembros del Grup de Treball —Francesc Torres y Antoni Muntadas—, supuso el ‘punto y final’¹¹⁰ del debate interno del arte ‘conceptual’ en España y la aparición de lo que hemos dado en llamar un período ‘postconceptual’¹¹¹. Un momento en el que se inició un proceso de revisión dominado por unas obras menos ‘ortodoxas’ y con menos carga política que las anteriores. La mayoría de los artistas implicados seriamente en el arte ‘conceptual’ de los años setenta, alejados ahora de colectivos artísticos, siguen trabajando el ‘conceptualismo’ pero derivando hacia posturas más individuales y autorreflexivas, menos cargadas de ideología y más complacientes, si se quiere, con el funcionamiento de la ‘institución’. Aunque la mayoría de las veces siguieron trabajando como lo habían hecho hasta el momento, es decir, en medio de la indiferencia general o buscándose definitivamente otros entornos geográficos más propicios como París o Nueva York.

Entre la pintura y los ‘nuevos medios’

“Sólo sugiero que, en relación a los sesenta, las preocupaciones por conectarse con el cuerpo social parecen debilitarse y el refugio de la esfera del arte en su sector autónomo tiende a proclamarse como algo revolucionario.”

Simón Marchán ¹¹²

Al mismo tiempo que se desarrollaba un arte ‘conceptual’, las corrientes pictóricas formalistas se consolidaban con fuerza en la escena artística española e internacional de los años setenta. Sobre todo Madrid se convertiría en el centro pictórico más dinámico de jovencísimos pintores provenientes de todos los lugares de la geografía española y, aún más con la llegada de los ochenta y el *boom* comercial, se tendió a silenciar las propuestas más alterna-

¹¹⁰ Situar en 1975 el final del grupo conceptual catalán sólo es un parámetro aproximado. Otros especialistas lo hacen en el 1976 con la Bienal de Venecia —la última aparición del Grup de Treball— o, como Victoria Combalía, en 1979 con la exposición “Muermos” en la Galería G.

¹¹¹ Simón Marchán achaca la paralización y silenciosa desintegración del Grup a las tensiones entre las propuestas teóricas y las experiencias concretas, y a la falta de comprensión y conocimiento de las metodologías interdisciplinares y de los lenguajes específicos. MARCHÁN, Simón; “Los años 70 entre los ‘nuevos medios’ y la recuperación pictórica” en *23 artistas. Madrid años 70*. Catálogo de exposición. Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1991. pág. 46.

¹¹² MARCHÁN, Simón; *Los años setenta...* op. cit. págs. 58-9.

tivas. El trabajo de un grupo restringido de artistas en contra del *stablishment* artístico quedó casi completamente eclipsado bajo la estructura artística dominante.¹¹³

Hemos aludido ya al ambiente de crispación general que se vivía en el ambiente artístico español de los años setenta, protagonizado por la enérgica cruzada de los representantes de un arte ‘progresista’ de nuevos medios, que vendría a superar los viejos esquemas en crisis de aquellos que, aunque con formulas renovadas, seguían creyendo en la pintura como en el único arte verdadero. Santos Amestoy describe así la situación de enfrentamiento: “[...] en la década de los setenta se produce la batalla por la supervivencia de la pintura contra las acechanzas de la modernidad agonizante en la era de la muerte de las vanguardias [...] hay una mezquina tendencia por la moderna teología de las nuevas prácticas, herederas de aquellas que minuciosamente describía y analizaba Simón Marchán... en su *Del arte objetual al arte de concepto*”.¹¹⁴

Pero la realidad fue que a través de movimientos pictóricos como Nueva Generación, Figuración Madrileña o el grupo catalán Trama¹¹⁵, la vanguardia española de los años setenta alcanzó sus más altas cuotas de penetración en la opinión pública, no sólo en España sino también en el extranjero.¹¹⁶ En estos años se exportaron algunas exposiciones de arte español a centros de elevada reputación internacional con el ánimo de dar a conocer la nueva van-

guardia pictórica de nuestro país. La primera de esas exposiciones fue en 1960 bajo el comisariado de Frank O’Hara y realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York: *New Spanish Painting*. Margaret Rowell, por su parte, en 1980 comisarió *New Images from Spain* para el Guggenheim de Nueva York.¹¹⁷

La ‘Nueva Generación’ dominaba la escena artística española. Este fue el nombre que recibió un grupo de pintores modernos a raíz de la publicación en 1969 del libro *Arte último. La ‘Nueva Generación’* escrito por el pintor, teórico y promotor José Antonio Aguirre. El libro de Aguirre no presentó ninguna declaración dogmática, pero pretendía —según anunciaba el propio autor en la contraportada del volumen— dar respuesta a la pregunta: ‘¿Qué es lo que pasa hoy en la escena española?’. Dar constancia de una actitud pictórica creciente caracterizada por la asepsia política y por un ‘carácter cosmopolita y abierto’. Esta Nueva Generación quedaba constituida por pintores como Rafael Pérez Minguez, Guillermo Pérez Villata, Carlos Franco, Carlos Alcolea, etc., que sin conformar ningún grupo cohesionado, ni práctica ni ideológicamente, preparó el terreno al triunfo del espíritu ecléctico pictórico de la llamada postvanguardia europea —principalmente la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán—.

El grupo de la ‘Nueva Generación’ estuvo ampliamente animado a nivel crítico y teórico, además de por Aguirre, por otros jóvenes críticos como Fernando Huici, Francisco Rivas, Ángel González García y Juan Manuel Bonet.¹¹⁸ Su campo de actuación principal fue la sala Amadís, una sala oficial de promoción artística dependiente de la Dirección General de la Juventud, donde J. A. Aguirre, entonces encargado de la dirección de la sala, montó a partir de

113 Francisco Calvo Serraller describe así la situación que afectaba al arte ‘conceptual’ español de los años setenta: “No nos puede extrañar que los debates artísticos se dieran en otros foros y por otros medios e, incluso, que el triunfo internacional del conceptualismo se viviera de forma traumática por parte de algunos de los mejores y más radicales artistas de vanguardia españoles como Tàpies y Gordillo.” CALVO, Serraller Francisco; *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*. Catálogo de exposición. Fundación Lugar C. Madrid, 1992. pág. 39.

114 AMESTOY, Santos; “Los pasos perdidos” en *23 artistas. Madrid años 70*. Catálogo de exposición. Comunidad de Madrid. Madrid, 1991. pág. 30.

115 El grupo Trama —Javier Rubio, Xavier Grau, José Manuel Broto, Gonzalo Tena—, parecía proponer una postura de mínima definición teórica en el sentido que Pleynet le confería a la pintura en tanto que relación gesto/espacio/color.

116 Como rareza en el ambiente de nula promoción exterior que recibieron las experiencias españolas vanguardistas más radicales de los sesenta y setenta, me gustaría citar la publicación del libro *Contemporary Spanish Art* (1975), editado por William Dyckes en Nueva York. Dyckes, escritor y editor, residió en España por un largo periodo de tiempo y estuvo en contacto con el ambiente artístico español. En su libro, un estudio muy completo y detallado que contó con la colaboración de reputados artistas y teóricos, además de estudiar el informalismo de los años cincuenta, se propuso recoger las innovaciones llevadas a cabo a finales de los sesenta y principios de los setenta completamente desconocidas fuera de España. Éste último capítulo corrió a cargo de José Ditirambo y dio cuenta de artistas, entonces emergentes, como Josep Ponsatí, Jordi Benito, Francesc Torres, etc.

117 “... Semejante imagen, la de un arte similar al arte vanguardista producido en otros países dotados de instituciones políticas diferentes —normales—, había sido utilizada deliberadamente en el extranjero por el régimen dictatorial español para apoyar la aseveración de que también era, a su manera diferente, una especie peculiar de democracia. Al propio tiempo, dentro de España, la selección para las exposiciones internacionales estaba siendo utilizada como un instrumento de represión y de ‘recorte’ destinado a canalizar y domesticar los brotes ideológicos de tendencias artísticas. Todo ello tenía como misión la de ocultar y confundir la cuestión de las relaciones entre cultura —en el sentido antropológico social— y arte, entre ideología y clase social”. BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás; “Introducción” en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. op. cit. págs. XI-XII.

118 El apoyo incondicional crítico y teórico que la vanguardia pictórica recibió en España por parte de algunos críticos como Juan Manuel Bonet —director artístico de la galería Buades, abierta en 1973— y la absoluta negligencia crítica en la que quedó sumida el resto de prácticas alternativas, queda constatado en sentencias como la que sigue: “[...] durante la década de los setenta en Madrid apenas sucedió nada digno de mención; nada, desde luego comparable a lo que estaba sucediendo en el de la pintura.” BONET, Juan Manuel; “Un cierto Madrid de los 70” en *23 artistas...* op. cit. pág. 22.

1967 una serie de exposiciones pictóricas —sumamente eclécticas— que ampliaban en cada convocatoria la lista de posibles pintores de esa ‘Nueva Generación’.

La nueva vanguardia pictórica llevó a la recuperación de la vida psíquica del sujeto, la pasión por el cromatismo, el esteticismo, el eclecticismo, la ironía, el cosmopolitismo, el odio al arte comprometido, la completa apolitización y, lo más importante, ‘el placer de pintar por pintar’. Lo que suponía ‘un soplo de aire fresco y divertido’ que reaccionaba contra el clima de los años sesenta que Juan Manuel Bonet definía como “puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico.”¹¹⁹

Sin embargo, otros críticos, que podríamos decir ‘de la facción contraria’, procuraban leer la realidad desde un punto de vista más democrático. Simón Marchán describía así en 1976, en el libro que se publicó en el marco de la Bienal de Venecia, la pluralidad de unos lenguajes artísticos que se esforzaban por ‘convivir pacíficamente’ en el ambiente artístico español de finales de los años setenta: “Estamos asistiendo más a actitudes globales frente a la práctica artística que a una ‘voluntad de estilo’ en el sentido homogéneo de la historiografía artística [...] complejidad de orientaciones y tendencias, progresiva afloración y sustitución [...] Ya no se advierte, e incluso se pretende cada vez menos una clara hegemonía de una tendencia sobre las otras. Es frecuente tropezar con renunciaciones explícitas al ‘vanguardismo’, con toda su carga peyorativa [...] renuncia a protagonizar la hegemonía correspondiente que se traduciría en el predominio de una tendencia sobre otra, con ese afán exclusivista o de eliminación de contrarios de hace pocos años.”¹²⁰

¹¹⁹ Citado por POWER, Kevin; “Un sentido de medida” en 1981-86. *Pintores y escultores españoles*. Catálogo de exposición. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986. pág. 11.

¹²⁰ MARCHÁN, Simón; “Los años 70 entre los ‘nuevos medios’ y la recuperación pictórica” en *España. Vanguardia...* op. cit. págs. 168-9.

Primera generación. La experiencia estética como ‘proceso de vida’

“Hasta ahora no ha habido teoría [de la instalación] y no estoy seguro de si es bueno que la haya, creo que los artistas nos hemos aprovechado de esta situación. Pero por otro lado es lógico que se intente entender el por qué de esta nueva práctica artística, en lugar de simplemente de enumerar lo que hace uno u otro. Entre los instaladores de primera generación existe un denominador común: la importancia a los contenidos —a todo el aspecto extraformal— y el hecho de que todos venimos de otros campos, antes no existía la posibilidad de estudiar instalación en Bellas Artes.”

Francesc Torres¹²¹

A pesar de la dispersión de discursos y estrategias formales entre los artistas que trabajan la instalación en la década de los setenta, detectamos sobre todo un tipo de instalación que, en la necesidad de distanciarse de los procedimientos tradicionales, se interesará en la combinación e intersección de diferentes medios, tecnologías y disciplinas, y se orientarán hacia los ‘nuevos medios’ y la participación directa del público. Los artistas-instaladores, cada vez más familiarizados con la tecnología a su alcance, continúan explotando el potencial emancipador que ésta les ofrece. Los resultados serán los de unas instalaciones ‘contextuales’ preocupadas por el autoanálisis de los mensajes artísticos, la crítica institucional, los procesos comunicativos y la dimensión social.

Las soluciones formales que se emplearán serán múltiples, pero advertimos una línea de evolución cronológica que iría desde los proyectos más simples a los más complejos. Si en los primeros años de la década encontramos un tipo de instalación sencilla, modesta en cuanto a la utillería empleada, tímida en la apropiación del espacio circundante y muy en conexión con el tipo de propuesta estética que el artista venía realizando sobre otros soportes y géneros, a medida que avanza la década la instalación acaba por desarrollar sus propios códigos identitarios, ganando en complejidad, formal y conceptual, y aproximándose hacia lo teatral y escenográfico.

Discursivamente, y aunque hubo claras excepciones, la instalación proseguía con el comentario crítico a la realidad social, política, artística y económica del momento. La misma realidad que los artistas ‘conceptuales’ habían venido pronunciando habitualmente sobre cualquier otro soporte. Pero ahora, quizás, sin tanta ‘morralla

¹²¹ Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000, Barcelona.

ideológica'¹²², desde posicionamientos más personales, reflexivos y filosóficos si se quiere, y alejados de la urgencia del arte colectivo que habían practicado con anterioridad. Interesados en un tipo de arte ligado al proceso de vida, los artistas siguen manejando en su obra premisas de índole antropológica, sociológica, epistemológica o comportamental con las que experimentaron a través de la *performance*, el arte de acción y los nuevos medios en general.

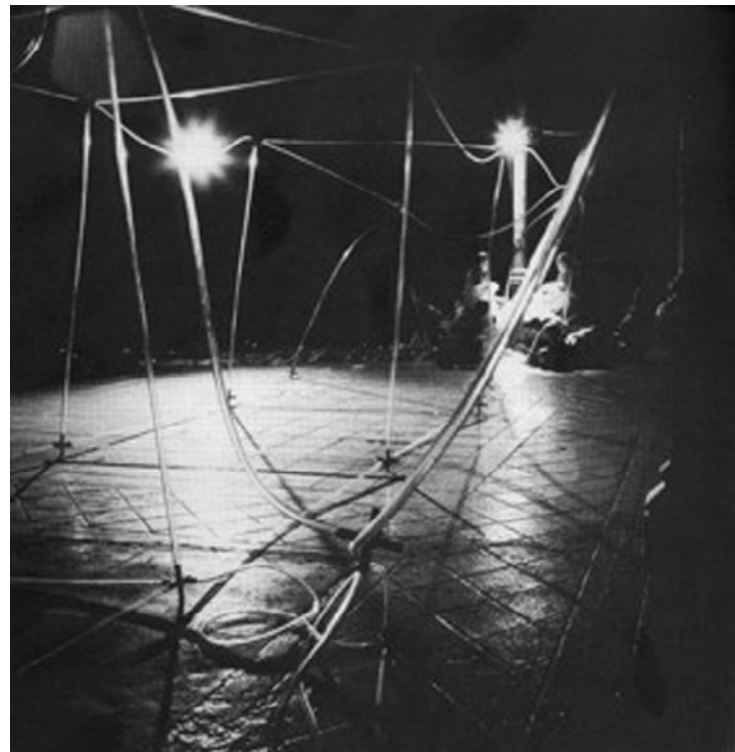
Más allá de unas directrices tan amplias como éstas, el campo de la instalación se nos revela tan amplio y heterogéneo que nos resulta imposible describir fórmulas o constantes más específicas. Poco a poco, la práctica de la instalación comienza a consolidarse en la producción de los artistas españoles, amoldándose a las necesidades de sus propios discursos y adquiriendo unas características difícilmente clasificables en corrientes o tendencias de estilo.

En el intento de ordenar y entender el fenómeno de la instalación en la década de los setenta, nos ayudaremos de un esquema que más que a cuestiones puramente formales o de estilo atenderá directamente a otras de orden discursivo. En este sentido, hemos sido capaces de detectar, al menos, cinco grandes temáticas o campos de estudio, que durante la década de los setenta se relacionaron estrechamente con la práctica de la instalación.

1. “La instalación como escenario lúdico o ‘mundos aparte’”
2. “La instalación autobiográfica. El avance de lo ‘microsocial’ ”
3. “La instalación y el ritual”
4. “La instalación y la crítica sociológica”
5. “La instalación epistemológica. Observatorio y campo de interpretación”

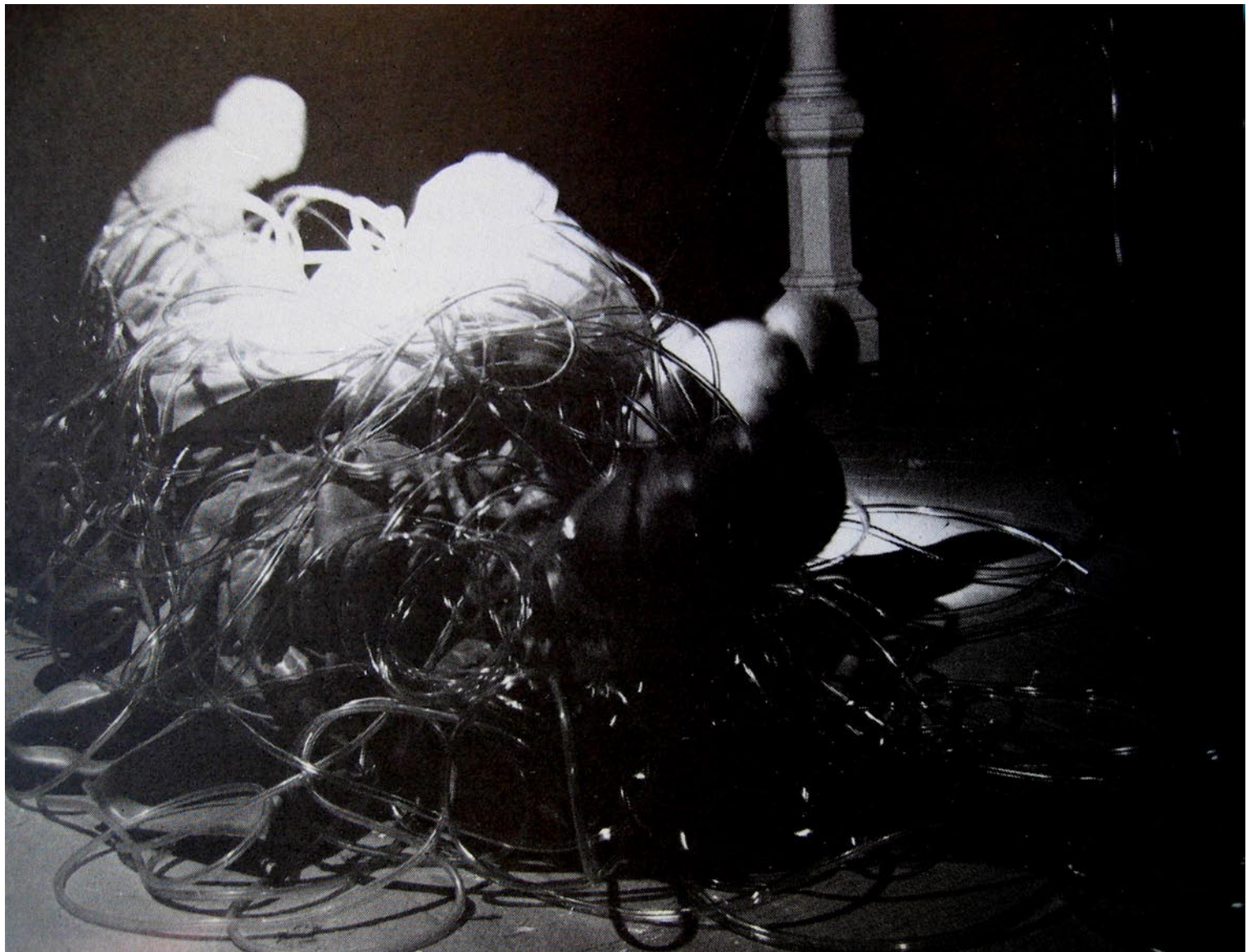
Ninguno de estos epígrafes pretende erigirse como campos de actuación cercados. Así, la mayoría de las veces nos encontramos con artistas cuya obra podría ser incluida bajo diferentes bloques al mismo tiempo, lo que simplemente reafirma la necesidad de obviar modos de análisis simplificadores en la adopción de otros más complejos.

122 Término con el que peyorativamente Ángel González García calificaba el arte político que los ‘conceptuales’ realizaron en España a principios de los setenta. Juan Manuel Bonet se referiría a él como ‘bazofia’..



[2.3] José Luis Alexando y Luis de Pablo. *Soleidad Interrumpida*. 1971. Palacio de Cristal. Parque del Buen Retiro, Madrid. Instalación con performance.

[2.4] José Luis Alexando y Luis de Pablo.
Soledad Interrumpida. 1972. Musée d'Art
Moderne (ARC). Festival d'Automne (Paris).



La instalación como escenario lúdico o ‘mundos aparte’

Si ciertamente entendemos la práctica de la instalación como aquella centrada principalmente en la creación de escenografías a través de la distribución de elementos —objetos, imágenes, sonido, textos o iluminación— en el *continuum* espacio-tiempo, detectamos un tipo de instalación especialmente interesada en el despliegue masivo de dicha utillería y en la construcción de ‘obras totales’, decorados y arquitecturas de carácter ‘lúdico’ y fantástico. El resultado son unas instalaciones diseñadas a escala humana —que acogen al espectador en su interior— muy próximas a lo alegórico y teatral, que subrayan la ‘temporalidad en el arte’ y el paso de la ‘representación plástica del espacio’ a su construcción real. Unas instalaciones que retan completamente el paradigma de la visión modernista y nos recuerdan que la experiencia estética cobra sentido en los modos de experiencia fenomenológica, y forma en espacios materiales y mentales que van mas allá del objeto autónomo.

En este sentido, parece pertinente abrir nuestro estudio de la instalación en España con uno de los ejemplos más tempranos e interesantes que se dio a principios de los setenta en nuestro país: *Soledad interrumpida*, del artista plástico José Luis Alexanco (1942, Madrid) y el músico Luis de Pablo (1930, Bilbao). Se presentó en Madrid, en el Palacio de Cristal del Parque del Buen Retiro en 1971 en uno de sus primeros montajes. Pero unos meses antes fue estrenada en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires. Su gran éxito provocó que itinerase por diferentes partes del mundo durante la década de los setenta como París, Montreal, Bruselas, Québec, Munich, Lisboa, Royan, Ottawa o Nueva York.

La amistad de Luis de Pablo y José L. Alexanco venía de tiempo atrás con la colaboración en un proyecto, que nunca llegó a materializarse, que llevaba por título *Por diversos motivos*, iniciado en 1969, y que ya anunciaba lo que sería *Soledad interrumpida*. [2.3] Una especie de espectáculo lúdico, con un gran despliegue de medios tecnológicos, dirigido a activar los sentidos visuales, táctiles y auditivos del espectador durante veinticinco minutos. Su complejidad formal y conceptual nos permitiría establecer evidentes relaciones con formas del teatro musical, la *performance*, el *happening*, el ambiente o con todo a la vez. Planteándose ya la totalidad de preocupaciones conceptuales que se inauguraban con la práctica

de la instalación: ocupación espacial, extensión temporal, medios mezclados, eclecticismo disciplinar, intervención del espectador, obra abierta, etc. *Soledad interrumpida* se erigiría así como uno de los más tempranos e importantes ejemplos de instalación en la España de los setenta.

Tenía lugar en un espacio en penumbra, iluminado exclusivamente por algunos haces de luz mediante focos direccionados, en el que se distribuían objetos escultóricos, en su mayoría muñecos de plástico rojizo —ciento cuarenta— que se inflaban y desinflaban a través de una red estructural de tubos de plástico transparente, entre duros andamiajes de metacrilato, que permitía el paso del aire procedente de un compresor. Los elementos distribuidos en el espacio, sobre pedestales o directamente sobre el suelo, poseían un carácter modular abierto que les permitía adaptarse a cualquier ordenación en función del espacio que ocupaban. [2.4]

El público paseaba libremente a través del ambiente sombrío repleto de figuras antropomórficas de PVC que se inflaban o desinflaban a ritmo de música electrónica. Ésta se emitía a partir de dos cintas estéreo de música compuesta por de Pablo, que sonaban por separado, y en algunos casos solapándose, a través de doce altavoces de grandes dimensiones divididos en seis canales y otros tantos de menor tamaño; todos ellos dispersos en el espacio. Además, de Pablo improvisaba intervenciones musicales en vivo mediante sintetizadores. El ruido también estuvo presente en toda esta masa sonora en forma de voces deformadas y rugidos roncacos.

Los propios creadores hablaron así sobre *Soledad Interrumpida*: “... propone unas reglas que, por descontado, no pretenden ser válidas, sino para esta precisa ocasión; ser eficaz en el presente es la mejor manera de servir para algo en el futuro... Tanto en la plástica como en la música hemos empleado un juego entre unas estructuras rígidas y otras flexibles; las primeras darán a la obra, en sus infinitas versiones, su necesaria unidad, así como la plataforma desde la cual se pueden hacer distintas variaciones. Las segundas permitirán que en cada nueva presentación haya algo distinto, efímero, variable, a través de lo que se entable un diálogo vivo entre los elementos constituyentes del espectáculo. Por descontado, estos elementos... tienen todos una significación propia y lo que se intenta al ponerlos en relación es provocar una serie de asociaciones en las que el espectador es parte fundamental, ya que él será quien tenga que hacerlas. La obra no tiene, pues, un significado, sino incalculables. No contamos una historia, sino que proponemos los elementos para que cada cual se construya la suya: todas tendrán razón, incluso las que parezcan ir contra el material que nosotros ofrecemos... ¿Por qué *Soledad Interrumpida* ? ¿Hemos querido romper el aislamiento

[2.5] José Luis Alexando. *Arena*. 1973
30 x 60 cm. Resina de poliéster y fibra de
vidrio.



que todos padecemos? ¿Proponemos una meditación individual, un viaje hacia dentro, que al final se quiebra? ¿Se trata de un juego de asociaciones entre dos palabras elegidas al azar? Dejamos decidir entre estas posibilidades, y otras muchas que ahora se nos escapan, a cada uno de los interesados.”¹²³

La celebración del ‘libre albedrío’ en la organización de significados que propone *Soledad interrumpida*, lo interpretaría Vicente Mira como “un discurrir sin significaciones, un discurso sin los afeites del sentido, un desfilar de desplazamientos significantes hechos materia, significantes verdaderos por no tener ninguna significación”¹²⁴. Una idea que enfatiza no sólo la inmediatez sensorial y la participación físico-activa del espectador dentro de la obra, sino la importancia de la absorción psicológica. *Soledad interrumpida* se ofrecía para ser experimentada, sentida, soñada. Así como se vive un sueño, la instalación proponía un ambiente, una situación, donde sólo a través de los mecanismos de la ‘libre asociación’, emergerían los significados, siempre personales.

Luis de Pablo y José L. Alexanco, cada uno en su disciplina, pretendieron modificar los valores tradicionales que hasta entonces enclaustraban a las artes; y *Soledad interrumpida* reunió en esencia los intereses que habían ocupado los trabajos anteriores de ambos creadores, entre otros, la obsesión por la captación del tiempo, el movimiento, el desorden, el azar, la indeterminación, la obra de arte abierta, el sentido temporal del espacio, el eclecticismo y la improvisación. Ensayarían, diría J. Corredor-Matheos “un nuevo espacio y una nueva escritura, una nueva manera de ver la realidad, a través de la plástica”.¹²⁵

De Pablo había teorizado en una obra temprana: *Aproximación a una estética de la música contemporánea* de 1968, sobre la necesidad de emplear nuevos métodos técnicos y el carácter abierto que una obra musical debía poseer para ofrecer “la posibilidad real de acceso al interior de la forma de la obra musical.”¹²⁶ La forma más o menos antropomórfica y en proceso de transformación, además del carácter serial y modular que éstas adquirían, eran temas cen-

trales en la producción de Alexanco¹²⁷. [2.5] Una absoluta libertad y un completo rigor en el eterno juego de lo rígido y lo flexible, que bien podría ser interpretado a la luz de lo que Corredor-Matheos explicaba como “la descomposición del mundo “antiguo” —es decir, el moderno— que constituye por un lado algo negativo, pero por otro puede dar la oportunidad de intuir lo que hay al otro lado: algo parecido a la nada o un vacío [...] acaso los intentos de recomponer la imagen del mundo real carecen hoy de sentido si no van acompañados de la sensación [...] de ese vacío”.¹²⁸

“Universo de sonámbulos”, “mundos espesos de sueños ensordecedores” del que el visitante emerge “en estado de estupor” fueron palabras de Louis Dandrell para describir la instalación del Palacio del Cristal. Y continuaría: “Fuera, en el borde del lago, los madrileños de vacaciones (es la fiesta de la Inmaculada) echan pan a los patos y ven caer las hojas en los paseos. Muy pocos franquearán las puertas del Palacio de Cristal, donde lo que sucede pertenece todavía a otro mundo.”¹²⁹ Con estas palabras, Dandrell, enviado especial de *Le Monde*, captaba la intensidad de lo que, todavía de forma muy incipiente, comenzaba a suceder en la España de los setenta, contrastándolo con una realidad muy diferente a la que todavía pertenecía la sociedad española.

Desafortunadamente para el progreso de las artes en España, a mitad de los años setenta, tras una fructífera línea de investigación en pos de la expansión del objeto de arte en la utilización de medios alternativos como el cine, la música y la infografía, José Luis Alexanco retornaría al lienzo para desarrollar un tipo de pintura de ‘acción’ muy cercana a la que había realizado al inicio de su carrera.

Sin tanta repercusión, nacional e internacional, pero de importancia insoslayable entre los ejemplos más tempranos de instalaciones experimentales realizadas en nuestro país a principios de los setenta,

123 *Soledad interrumpida*. Obra plástico-sonora de J. L. Alexanco y L. de Pablo. Catálogo de la exposición. Palacio de Cristal del Retiro, Madrid. Del 6 al 9 de diciembre de 1971. pág. 1-2.

124 MIRA, Vicente; “Soledad Interrumpida” en José Luis Alexanco. *Percusum*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro d’Art de Santa Mónica. Barcelona, junio-septiembre de 1998. pág. 139.

125 CORREDOR-MATHEOS, J.; “Interior de un cubo y exterior del mundo” en *Ibidem*. pág. 135.

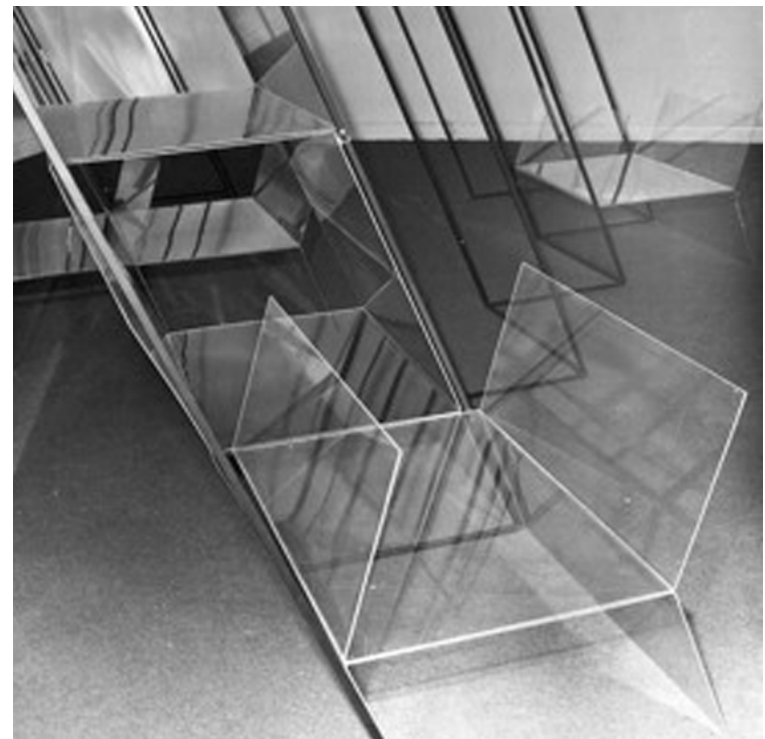
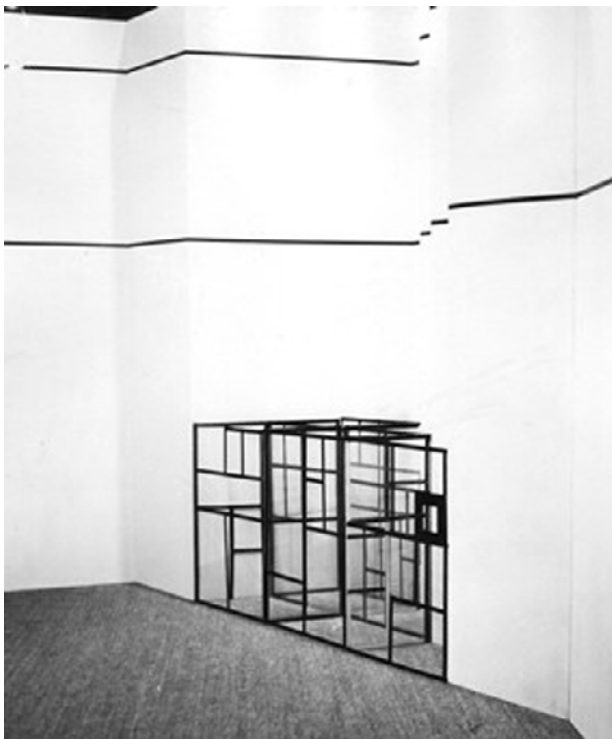
126 DE PABLO, Luis; *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, citado por CALVO SERRALLER, Francisco; *Alexanco: Proceso y movimiento*. Fernando Vijande Editor. Madrid, 1983. pág. 47.

127 Al comienzo de su carrera en los años sesenta, primero mediante pintura, dibujo o técnica serigráfica —en su serie del *Hombre que cae*— y luego empleando las tres dimensiones —en *Transformables*— trabajó con la forma antropomórfica en proceso de transformación. En los años setenta continuó su misma línea de investigación en torno al cambio, al proceso y lo efímero empleando técnicas infográficas —*Deformaciones por relleno de arena*—. Este interés por el movimiento y la secuencia narrativa le llevó a experimentar con el cine y la música —artes eminentemente temporales—. En esta época, por ejemplo, realizó dos películas de 8 mm. en las que trabajó con la figura modelada sometida a efectos de luces y sombras con diferentes campos de profundidad para provocar ilusión de movimiento.

128 CALVO SERRALLER, Francisco; *Alexanco: Proceso y movimiento...* op. cit. pág. 136.

129 DANDRELL, Louis; “Soledad Interrumpida”. Enviado especial de *Le Monde*, 30 diciembre 1971. En José Luis Alexanco 1964-1994. Sala Amós Salvador. Logroño, 1994. Catálogo de la exposición. pág. s/n.

[2.6] Isidoro Valcárcel Medina. *A continuación*. 1970. Galería Seiquer, Madrid. Fotos cortesía del artista. Vistas parciales de la instalación en diferentes días.



es *A continuación*. (Un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras),¹³⁰ una obra del artista Isidoro Valcárcel Medina¹³¹ (1937, Murcia), mostrada en la Galería Seiquer de Madrid en el año 1970. [2.6]

Constituída a base de metacrilato, madera, texto impreso y cinta magnetofónica, se trató de una instalación ‘performativa’ que, planteada como gran decorado o arquitectura fantástica, amuebló completamente, durante doce días, el interior de las dos plantas de la galería. El espacio se llenó de módulos geométricos de metacrilato y metal (60 x 40 x 25 cm.) que conformaban un paisaje de factura

mínimal y carácter constructivista,¹³² cuya configuración variaba diariamente por la acción del propio artista. De esta manera, el visitante tenía la oportunidad de presenciar una instalación diferente cada uno de los doce días que duraba la exposición. Valcárcel solicitaba la participación activa del espectador, una que le llevara a deambular física e intelectivamente a través de la obra. No obstante, en ocasiones, el acceso físico a la galería resultaba imposible por la disposición que ese día habían adoptado los módulos de metacrilato. Éstos podían presentarse en forma de grandes estructuras verticales —a modo de biombos transparentes—, extendidos por toda la superficie del piso o acumulados en una esquina de la galería, o podían colocarse horizontalmente a modo de falsos suelos.

La instalación incluía, además, un fondo musical creado por el propio artista a partir de diferentes frecuencias de las que, incluso, existían partituras. A dichas frecuencias cada día se les iban sumando las de días precedentes, configurando finalmente una mañana sonora de frecuencias imperceptibles. El conjunto de la instalación y sus variaciones diarias no eran procesos completamente azarosos, pues respondían a una secuencia narrativa, altamente subjetiva, en su sentido más literario. Cuando el visitante penetraba en la instalación lo hacía acompañado de un programa de mano que incluía un guión poético por el que el artista se guiaba a la hora de modificar aquel paisaje cristalino. Las sentencias que incluía ese guión eran del tipo: “Día 2º. De repente se ha hecho espacio estrecho para pasar al otro lado, sin remos.”, “Día 3º. Puestos a un lado, tenemos los mismos de ayer; y ya parece que quieren estar en algún sitio, aunque nunca se sabe.”¹³³

La complejidad formal y conceptual de *A Continuación* la llevaría a funcionar como una ‘obra de arte total’, completa, aglutinante de diferentes disciplinas y puente entre las ideas, las formas y los

130 Aunque recojamos la instalación *A Continuación* bajo el epígrafe de ‘escenarios lúdicos’ por su apariencia de paisaje fantástico y utópico, no significa que la elaboración de un ambiente lúdico de factura preciosista fuera el único interés de su creador. Un vistazo por la trayectoria de Valcárcel nos revela el temperamento de un artista enormemente implicado con la realidad inmediata y una respuesta artística subversiva bastante mal digerida por el sistema. “La belleza y la calidad artística del arte son cuestiones secundarias [...] rechazo lo superfluo, lo que no dice nada”, nos confesaría el artista en una entrevista privada en su casa-estudio de Madrid (25/11/2000). En otras ocasiones se pronunciaría: “ [...] Falta un lugar para el arte: un lugar que ha sido ocupado por el ‘espectáculo’ del arte. El arte es una acción personal que puede valer como ejemplo pero nunca tener valor ejemplar. Lo mismo que decir: el arte nace de la realidad y muere en ella. [...]”. (Frases pronunciadas por Valcárcel Medina durante su comunicación en el “Primo Convegno Internazionale di Operatori Culturali e Comunicazione Visive” de Parma. Citado en... *Fuera de formato*. Catálogo de exposición. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, 1983. pág. 103.)

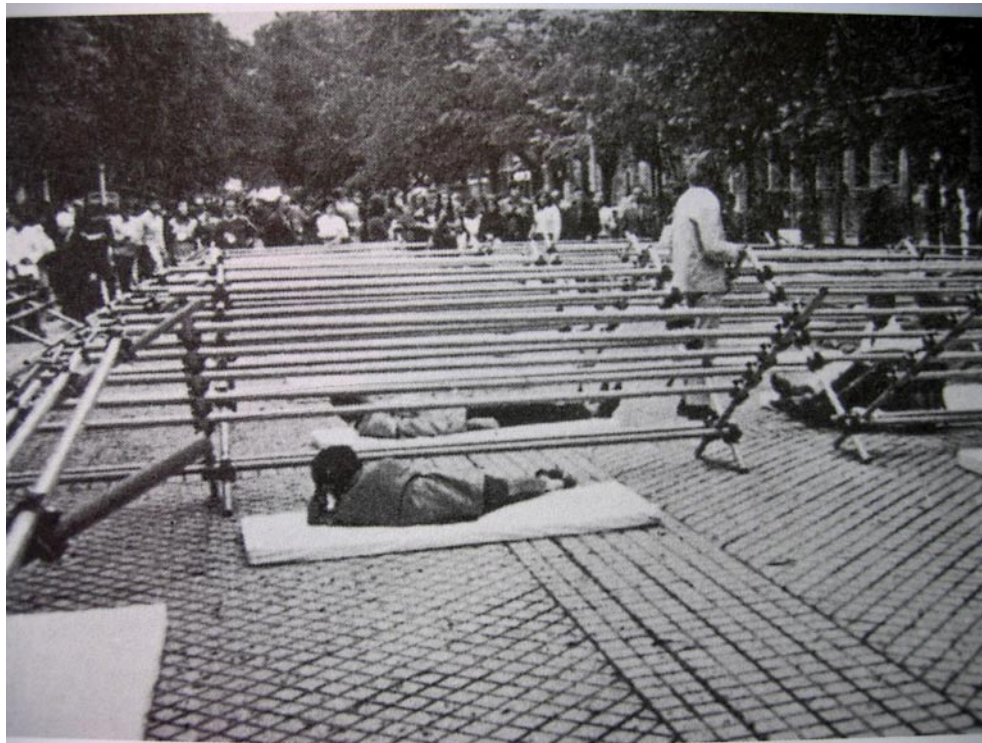
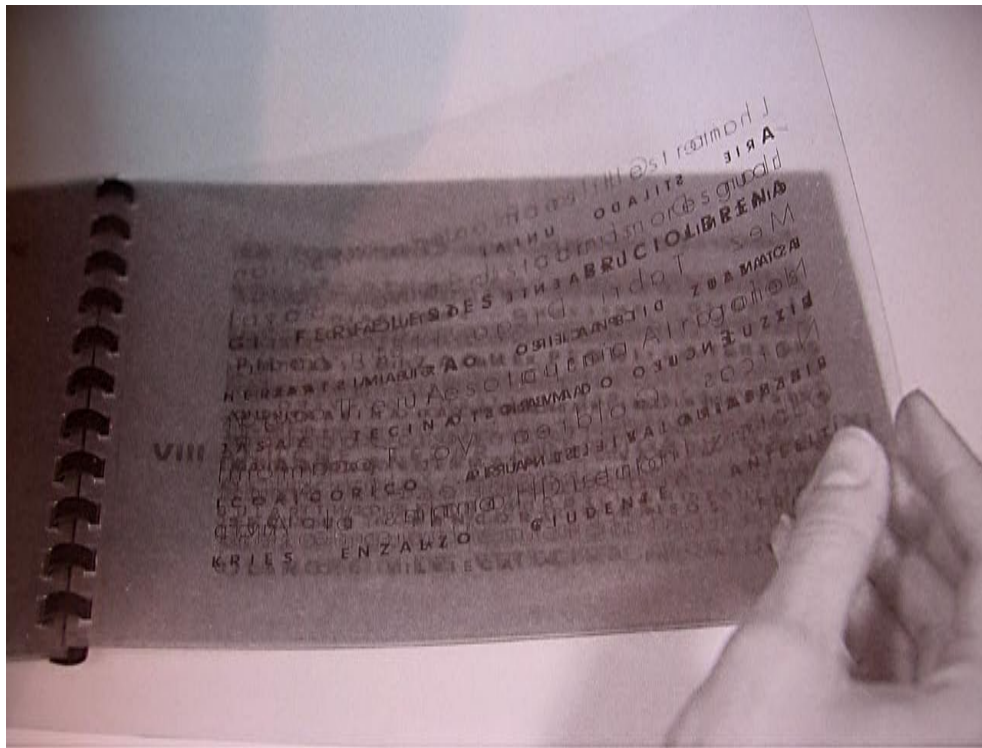
131 Isidoro Valcárcel Medina fue uno de los primeros artistas españoles preocupados por la inclusión de lo espacial y temporal en su trabajo y por la utilización de los nuevos materiales. Incluso en la década de los sesenta, cuando todavía pintaba ‘cuadros’, realizaba un tipo de pintura denominaba por él mismo ‘secuencial’, interesada en la conquista del espacio real. A través de la superposición de planos conseguía dotar al cuadro de una profundidad temporal. Realizaba también otro tipo de cuadros que él dio en llamar ‘utilitarios’, pues se trataban de especies de armarios de madera policromada y, en ocasiones de metacrilato —ceranos a la estética del ensamblaje—, que actuaban como contenedores de objetos. A pesar de que todavía eran concebidos para colgarse en la pared, revelaban ya el abandono de su cualidad bidimensional y su pretensión de alcanzar la tercera dimensión. “Parecen bastidores a los que le falta la tela”, dirían sobre ellos Juan José Lahuerta, “o marcos sin cuadro, o caballetes; o, aún mejor, bastidores con marcos en caballetes, o sea, cuadros que tienen de todo menos tela y pintura.” LAHUERTA, Juan José; “Rayas” en *Ir y venir de Venir de Valcárcel Medina*. Fundación Tàpies. Catálogo de exposición. Barcelona, 2002. pág. 55.

132 Durante la década de los sesenta Valcárcel Medina realizó un tipo de pintura que experimentaba con todos los estilos pero que finalmente acabó consolidándose como algo más próximo a una pintura geométrica de raigambre minimalista y constructivista. Así lo expresa David Pérez cuando dice: “... diversas exposiciones colectivas vinculadas con el arte *geométrico* o *normativo* (tal y como en el Estado Español se denominó en sus comienzos a las producciones artísticas de carácter racionalista y/o constructivo) incluyen entre su nómina de participantes a Valcárcel Medina, inclusión en el presente caso que no responde a *errata* alguna sino a una simple *inadecuación temporal*, ya que cuando éstas se realizan Valcárcel Medina, *malgré lui*, se ve integrado en las mismas, ya que [...] había ejecutado toda una serie de obras y exposiciones de carácter no sólo constructivo sino, incluso, marcadamente *reduccionista* y *minimalizador*.” PÉREZ, David; “El arte como vida y la vida como obsesión” en *Lápiz*. nº 97, 1993. pág. 32.

133 VALCÁRCEL, Medina Isidoro; *A continuación (un relato en doce jornadas)*. Folleto de la exposición. Galería Seiquer, Madrid, 1970.

[2.7] Isidoro Valcárcel Medina. *El libro transparente*. 1970.

[2.8] Isidoro Valcárcel Medina. *Estructuras tubulares*. 1972. Intervención paseo de Sarasate (Pamplona). Encuentros de Pamplona.



espacios.¹³⁴ Formas fluidas, de carácter desobjetualizador, y espacios dinámicos en correspondencia a un pensamiento nómada, incompatible con cualquier concepción estética establecida. Unos elementos no codificados, sin significado establecido —o mejor, que asimilan uno diferente dependiendo del día y la decisión del artista—, en correspondencia con un pensamiento que anticipa una nueva manera de posicionarse ante el mundo. “Si lo miráis bien”, explicaba el autor, “este montaje no era sino uno de aquellos cuadros del año 62 [...] Entonces, sobre menos de un metro cuadrado, se contaba una historia espacial, reflejada en imágenes, que iban una detrás de otra, generalmente adaptadas al hábito cultural de la lectura (de izquierda a derecha y de arriba abajo...). Ahora, sobre una superficie mucho mayor y con una altura de 3 metros, se contaba otra historia.”¹³⁵

Ésta no era la primera vez que Valcárcel experimentaba con la literatura y la letra impresa, pues había empezado a escribir poesía años atrás, tampoco con la calidad de la transparencia. Se podría establecer una red de conexiones evidentes entre el paisaje modular cristalino de *A continuación*, los habitáculos modulares de *Algunas maneras de hacer esto* (1969) y la propuesta de poesía visual impresa sobre plástico de *El libro transparente*.¹³⁶ [2.7] Éste último, un libro de 68 páginas de plástico transparente publicado y presentado también en la Galería Seiquer en 1970. Cristal y plástico compartirían la misma cualidad de transparencia, fluidez y claridad, al tiempo que su calidad contraliteraria harían del libro un objeto absolutamente ilegible —a pesar de poseer una estructura lingüística absolutamente correcta— o de la instalación cristalina un paisaje, en ocasiones, intransitable.

¹³⁴ En consonancia, quizás, con ideas como las que el arquitecto berlinés Bruno Taut, miembro de la Bauhaus y muy próximo al pensamiento socialista de Walter Gropius, plasmaba en obras como el Pabellón del vidrio en la Exposición del Werkbund de Colonia en 1914. Sobre la naturaleza utópica del vidrio, Bruno Taut escribió: “¡Viva lo transparente, lo diáfano! ¡Viva la pureza! ¡Viva el cristal! ¡Larga vida a lo fluido, lo grácil, lo angular, lo centelleante, lo brillante, lo ligero!”. Citado por Mariano Navarro en <http://www.elcultural.es/Historico> Última entrada 10/8/04 13:56.

¹³⁵ Isidoro Valcárcel Medina. Extraído del catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*. op cit. pág. 128.

¹³⁶ “[...] en cuyas 68 páginas de acetato (lo que permite superponerlas en la lectura, así como leerlas desde atrás) un cierto número de palabras existentes en la lengua española protagonizan transformaciones por sustitución de las letras que las componen en compañía de otras ¿palabras? que no existen en la lengua todavía, pero que en algunos casos suenan como si estuvieras a punto de existir [...] constituye, con ciertos poemas de Felipe Bosos y de Joan Brossa, y alguna pieza de Fernando Millán, un ejemplo de “realidad de un testimonio” de implicación con las andanzas de la exigua y tardía poesía concreta española [...]” PUJALS, Esteban; “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina” en *Ibidem*. pág. 46.

La personalidad de Isidoro Valcárcel Medina como artista solitario, alejado de colectivos, modas y circuitos comerciales comenzó a perfilarse desde fechas muy tempranas. Temperamento de supervivencia heroica que le ha acompañado durante toda su carrera y del que hoy se enorgullece. Este mismo aislamiento provocó que su carrera artística evolucionara de una forma peculiar. Si la pauta general en la obra de los artistas españoles de vanguardia activos en la década de los setenta era una línea evolutiva que les conducía desde sus investigaciones ‘conceptuales’ a la instalación, en el caso de Medina el camino es el inverso porque, si bien realizó instalaciones en diferentes períodos, sus primeros ejemplos se remontan al año 1968¹³⁷ y sería desde la instalación o el ‘ambiente’ —como él prefiere llamarlo— desde donde daría el paso definitivo hacia el arte ‘conceptual’.

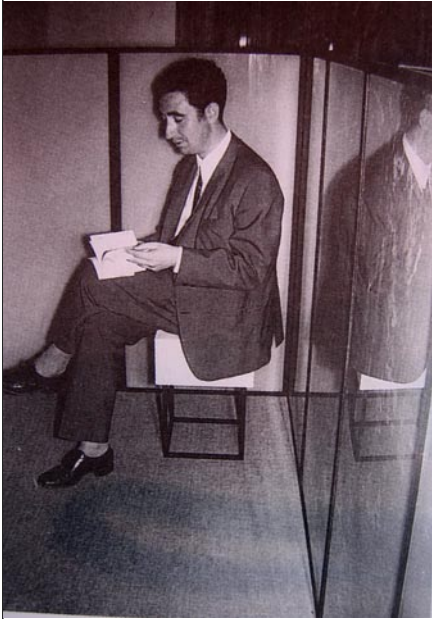
Fue a partir del año 1972, año de los Encuentros de Pamplona¹³⁸ [2.8] y de su apertura a un mundo artístico hasta entonces desconocido, cuando se inicia para Valcárcel un proceso de desmaterialización que desembocó en acciones, *performances*, *body art*, trabajos de encuesta de carácter contracientífico, etc. que supuso el inicio de un arte ‘conceptual’ intensamente ligado al proceso de vida. En relación a la intervención a base de tubos industriales en el Paseo Sarasate durante los Encuentros de Pamplona, el artista se pronunciaría así: “Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que yo presenté una obra que podría llamarse

¹³⁷ Nos estamos refiriendo a *Secuencias*, una instalación de madera y pintura presentada en 1968 en el Centre Artístic de Sant Lluc de Barcelona y en la Casa de la Cultura de Murcia. Mediante el acoplamiento de tablas de madera blancas, grises y negras se compartimentó el espacio creando un “lugar” constructivista dominado por el módulo *cuadro*. En ocasiones, sobre los módulos rectangulares, se abrían agujeros que funcionando como ventanas nos permitirían contemplar el espacio más allá del plano. “[Eran] lo que su propio nombre indica, aunque podría añadir que eran recintos cerrados, terminados —también podría decirse—, dentro de un recinto al uso. Volúmenes habitables, en fin. Pienso que una especie de aviso de lo que se llamó después de una forma horrible *instalación*”. Valcárcel Medina. Extraído de *Ibidem*. pág. 120.

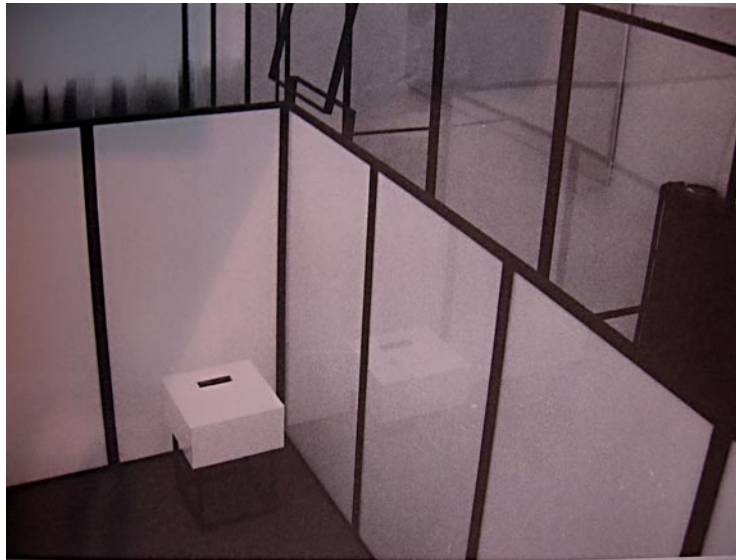
¹³⁸ La intervención de Valcárcel en los Encuentros de Pamplona “consistió en la ordenación de lugares y recorridos peatonales en el Paseo de Sarasate mediante estructuras tubulares de andamiaje industrial —tubos de colores estándar amarillo y negro—. La intervención, de unos 100 metros de longitud incluyendo las zonas libres intermedias, estaba dividida en cuatro ambientes: en el primero, unos tubos largos sostenidos en ángulo por otros más cortos remedaban la figura del paso; en el segundo, unos tubos verticales sostenidos en su base por tubos recostados en el suelo, formaban un laberinto en el que sólo se podía permanecer de pie; en el tercero, unos tubos colocados sobre el suelo formaban estrechas líneas paralelas ocupando una amplia superficie y dificultando el paso, en el espacio medio entre líneas se encontraban unos cubos de madera blanca invitando al asiento; en el cuarto, unos tubos largos inclinados unos hacia otros marcaban un ancho pasillo, y formaban a ambos lados unos tejadillos laterales bajo los cuales había depositado unos colchones blancos urgiendo a tumbarse”. Recogido en *Ibidem*. pág. 134.

[2.9] Isidoro Valcárcel Medina. *Algunas maneras de hacer esto*. 1969. La Casa del siglo XV. Segovia.

[2.9] Isidoro Valcárcel Medina. *Algunas maneras de hacer esto*. 1969. Detalle del catálogo de exposición.



Esto no es una exposición de obras de arte, sino, más bien, una obra de arte llamada exposición, acogida a este nombre y ambiente acostumbrados. Lo que va a ver Vd. es un libro; sólo que tendrá que hacerlo en un lugar ideado a tal fin. Esto es muy natural, claro; pero también, nada común. El libro hecho para el lugar, y el lugar para el libro. La limitación temporal como premisa en una obra plástica, es ajena a su naturaleza. Cuando hay que contar con ella forzosamente es preciso concebir la obra como acción. Aquí tendrá Vd. que



‘plástica’ y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje.”¹³⁹

Pero no habría que pasar por alto la exposición, ya mencionada, que marcó un antes y un después en la trayectoria artística de Válcárcel: *Algunas maneras de hacer esto*, celebrada en la Casa del siglo XV de Segovia en 1969. [2.9] Aquí ya mostraba sus primeros ‘ambientes’, un tipo de obras condicionadas por planteamientos espaciales, procesuales y ‘contraliterarios’, funcionando, según el propio artista, como “una especie de pintura en la que se podía introducir uno”.¹⁴⁰ Dos habitaciones, una pintada de negro y otra de blanco, la primera casi en penumbra —sólo alumbrada por punto de luz que emanaba de un habitáculo situado en el centro—, la segunda bien iluminada, subdividida por paneles blancos y transparentes de meacrilato sobre estructuras de hierro negro, organizaban el recorrido espacial. El visitante, que recibía un libro a la entrada de la exposición, era invitado a entrar en el interior de la instalación, y leer sentado en algunos taburetes preparados a tal fin en cualquiera de las dos habitaciones. La narratividad, la lectura, la secuencialidad, la literatura, la acción, y en algunos casos el sonido, eran las constantes de estas primeras instalaciones de Válcárcel. Sobre *Algunas maneras de hacer esto* diría el artista: “La primera de estas exposiciones se pensó como un espacio procesual (o como un proceso espacial, si queremos ser menos engolados), construido en función de un libro hecho al efecto.”¹⁴¹

El abandono definitivo del arte objetual y autónomo y el paso de la pintura constructivista a las instalaciones, respondía exclusivamente al deseo pragmático de intervención en un espacio dado. Con este tipo de actuaciones *in situ* se inauguró en el pensamiento artístico de Válcárcel la idea de un ‘arte total’ y contextualizado, alejado de obras aisladas y más cercano a la vida que al propio arte. El catálogo de esta exposición incluía un texto del artista que manifestaba muy claramente su desinterés por el objeto de arte autónomo: “Esto no es una exposición de obras de arte, sino, más bien, una obra de arte llamada exposición, acogida a este nombre y ambiente acostumbrados. Lo que va a ver Vd. es un libro; solo que tendrá que hacerlo en un lugar ideado a tal fin. Esto es muy natural, claro; pero también, nada común... Hay que abolir la obra de arte como pieza aislada, no hecha para algo, sino hecha porque sí. No más el arte parcial y fragmentario, el arte para ser contem-

plado, el arte oasis. Sino el arte para ser vivido, el arte habitable, el arte todo”.¹⁴²

Cuestiones en torno a la realidad frente al universo autónomo del arte, y los posibles puntos de convergencia, fueron asuntos que a principios de los sesenta llevaron a algunos artistas internacionales como Frank Stella, Jo Baer, Giulo Paolini o Gerhard Richter, a reivindicar la ‘objetividad’ de la pintura y la fisicidad del lienzo, de acuerdo a liberar a la pintura de su falsa dependencia de la realidad. En este sentido, no podemos pasar por alto la instalación *Four Panes of Glass* (1967) de Richter, [2.10] que fácilmente conectaría con las ideas de las instalaciones de Válcárcel Medina en estos momentos. Consistió en una fila de cuatro paneles de cristal transparente con marcos de metal negro sostenidos por cuatro barras también de hierro negro, desde el techo al suelo. Al igual que en el interior de *Algunas maneras de hacer esto* o *A continuación* de Válcárcel, los paneles de vidrio rectangulares cambiaban de posición, girando de arriba a bajo incesantemente y sin modificar por ello la perspectiva del espectador. Su transparencia evocaban la paradoja del vacío y lo lleno, lo vacío de representación y lo lleno de realidad circundante, para concluir, en palabras de Anne Rorimer, que “ningún lienzo está nunca vacío, no importa la realidad que aparezca en su superficie.”¹⁴³

Válcárcel nunca retornó al objeto de arte autónomo tradicional y todavía hoy mantiene una línea de trabajo comprometida y entrelazada con la vida.¹⁴⁴ A pesar de que sigue reduciendo al mínimo la teorización de sus obras y sus implicaciones, la radicalidad de su arte resulta hoy más acomodaticia con las instituciones que lo acogen.

¹³⁹ Válcárcel Medina. *Ibidem*. pág. 136.

¹⁴⁰ Conversación personal inédita con Isidoro Válcárcel Medina. op.cit.

¹⁴¹ Válcárcel Medina. Extraído del catálogo *Ir y venir de Válcárcel Medina*. op. cit pág. 125.

¹⁴² VÁRCÁRCCEL, Medina Isidoro; citado en... *Fuera de formato*. op. cit. pág. 85.

¹⁴³ RORIMER, Anne; *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames & Hudson. London, 2001. pág.51.

¹⁴⁴ “El arte debe practicarse, a mi modo de ver, sin tan siquiera la meta de ser artista (¡porque ya se es artista!). Otra cosa huele a artista en ejercicio, con carné.” Isidoro Válcárcel Medina, “Historia o historieta del arte de acción” en *Sin número. Arte de acción*. Tomo 1. Círculo de Bellas Artes. Festivales Otoño 96. Madrid, 1996. pág. 25.

[2.10] Gerard Richter. *Four Panels of Glass*.
1967.



La instalación autobiográfica. El avance de lo ‘microsocial’

En este apartado nos ocuparemos de la figura de Francesc Torres (Barcelona, 1948), un instalador de fama internacional que ha expuesto sus instalaciones en casi todo el mundo, en ocasiones adquiridas por los museos de arte contemporáneo más prestigiosos. Su producción, basada esencialmente en la creación de instalaciones, es una de las más extensas y coherentes, pero también muy rica y heterogénea en temáticas e intereses.

Bajo el epígrafe de lo ‘microsocial’ y lo ‘autobiográfico’ nos proponemos recoger algunas de las instalaciones que Torres realizó durante los años setenta, cuya interpretación, aunque no exenta de una arqueología universal de lo humano, se halla muy próxima a lo subjetivo, mucho más de lo que resultaba habitual por aquellas fechas en la obra de un artista ‘conceptual’. No lo suficientemente satisfecho con la deliberada vista objetiva, Francesc Torres comenzó a responder a su entorno con un arte que también hablaba de sus relaciones y de sus mundos personales. “La fabricación del yo sexual y social”, explica John G. Hanhardt, “se transforman en objeto de escrutinio. [...] El marco ideológico del cuerpo/yo como un ente político fabricado y manipulado por imperativos sociales, hace que Torres haya creado un territorio propio dentro de la historia del arte conceptual y del arte del cuerpo”,¹⁴⁵ y del arte de la instalación, añadiríamos nosotros.

Torres comparte con la mayoría de sus colegas de generación la cualidad de emigrante nómada. Nació en Barcelona pero se trasladó a París a la edad de 19 años, donde inició su carrera profesional en el estudio del escultor Piotr Kowalski. Entre 1972 y 1973 vivió en Chicago hasta que en 1974 se trasladara definitivamente a Nueva York. Durante el período de 1986-1988 viviría en Berlín.

Esencialmente conocido como artista-instalador, Torres posee una de las producciones más extensas por lo dilatado de su carrera, y mejor documentadas. Desde el principio el propio artista se ha ocupado de documentar con toda suerte de material cada una de sus obras, facilitando así enormemente la labor del historiador. Sin

embargo, no faltarán las opiniones de quienes achaquen el constante apoyo textual a la incapacidad de unas instalaciones complejas y sumamente crípticas, a explicarse por sí mismas.¹⁴⁶ A lo que el artista responde: “La culpa de que se den lecturas totalmente erróneas se debe más al lector que al artista.”¹⁴⁷

Aunque se formó como escultor, su interés por el arte como actividad, no sólo como problema, le llevó siempre a trabajar en territorios de nadie, entre definiciones. La Historia, en general, además de asuntos biológicos, antropológicos, psicológicos o sociológicos, le llevó desde muy temprano a realizar un tipo de arte interesado en los contenidos narrativos, aunque nunca despreocupado por las cuestiones estéticas de índole formal. De hecho, sus instalaciones, sobre todo a partir de 1980, se caracterizan por un potente efec-tismo teatral en la abundancia de recursos empleados. Su ansia de investigación le llevó al ensanchamiento progresivo de los límites, actuando siempre en ‘campos de nadie’ y haciendo uso de cualquier medio y técnica mezclada. “El mezclar, el confrontar, el retocar y cocinar es lo mío”, relataría el propio artista.¹⁴⁸

Tras un breve periodo experimental en los años sesenta, dominado por una escultura de corte minimalista y de materiales pobres, poco a poco se fue aproximando a la desmaterialización objetual. Fue entonces cuando ejecutó la mayoría de sus acciones y *performances* recogidas en vídeos y fotografías, en una línea similar a la practicada por la mayoría de los miembros del Grup de Treball —colectivo con el que colaboró durante las estancias que pasaba en España—. Se trataba entonces de otorgar a la imagen reproducida el estatus de documento científico y al objeto estudiado el de dato arqueológico. Una línea de trabajo en estricta consonancia con el tipo de arte ‘conceptual’ neutro y frío, practicado en el exterior desde finales de los sesenta, que evocaría tanto las piezas un de Vito Acconci como los films y películas de un Godard o un Andy Warhol.

Sin embargo, para Francesc Torres el tipo de arte ‘conceptual’ que se venía practicando en España a final de los sesenta y principio de

¹⁴⁵ HANHARDT, John G.; “La excavación de lo real: el arte multi-media de Francesc Torres.” en *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991. pág. 12.

¹⁴⁶ “[...] Si su lectura se hace difícil es porque el espectador no tiene más argumentos para su comprensión que lo que ve, las preguntas que se le sugieren y ciertas analogías. El espectador intuye (y se esfuerza por entender) que detrás de todo ello existe un problema teórico importante [...] Mis dudas se centran en si es posible con medios artísticos (en los que la sugerencia y la ambigüedad priman por encima del análisis teórico) tratar un tema de tal envergadura y ambición. [...] ¿Puede un artista dar forma poética a cuestiones tan amplias, complejas y fundamentales?” Victoria Combalá; “Francesc Torres: “Rock-Solid-Thin-Air”, Obra reciente” en *Batik*, nº 57. Octubre, 1980. págs. 77-9.

¹⁴⁷ Francesc Torres. Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000 (Barcelona).

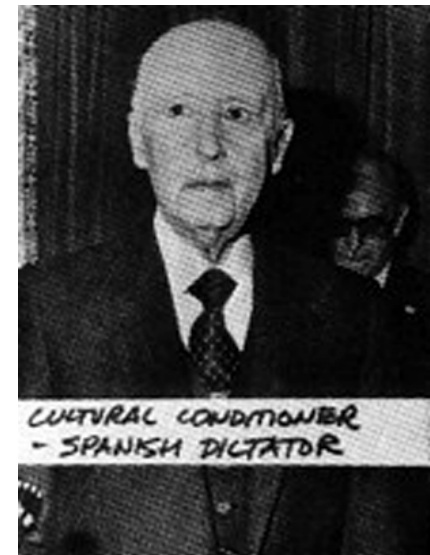
¹⁴⁸ *Ibidem*.

[2.11] Francesc Torres. *Almost Like Sleeping* (*Casi como durmiendo*). 1975. Artist Space de Nueva York. Instalación con performance.

[2.11] Proyección de la foto del abuelo del artista.

[2.11] Proyección de una película en super-8 del artista comiéndose las uñas.

[2.11] Proyección de una foto del dictador Franco.



los setenta estaba altamente politizado, su producción se aproximaba más a un arte desmaterializado centrado exclusivamente en lo perceptual y comportamental.¹⁴⁹ Pero paradójicamente, cuando abandona España y se asienta en EE.UU., en exilio voluntario, es cuando su obra se empieza a cargar de significación explícitamente política y comienzan sus denuncias contra la Guerra Civil y la represión del régimen franquista.¹⁵⁰ Es entonces cuando realiza las primeras instalaciones de cierta envergadura. En ese momento, su producción empieza a destacarse por una característica importante: trabajará con arte de contenido político, casi siempre en relación al tema de la memoria histórica y la amnesia colectiva, pero siempre desde una dimensión altamente subjetiva e individualizada que le llevará a realizar un tipo de instalación que dialoga muy de cerca con la noción de las ‘micropolíticas’.¹⁵¹ Una línea de trabajo experimental ampliamente desarrollada por los artistas a partir de los años noventa y que se acabará consolidándose en el nuevo milenio.

En este sentido Torres realizó su primera instalación en 1975. Se titulaba *Casi como durmiendo* y se presentó en el Artist Space de

Nueva York. [2.11] Se trataba de una instalación con *performance*,¹⁵² en cuanto que el propio artista participaba en la acción de dormir. El escenario consistió en una zona oscura delimitada por dos paredes, una detrás del artista y otra a su izquierda. En la primera se proyectaban tres diapositivas: a la izquierda la imagen del dictador Franco, a la derecha una de su abuelo, y en el centro una película de super-8 sin fin, en la que el artista desnudo se mordía las uñas de manera obsesiva. En la pared de la izquierda se proyectaban ochenta diapositivas con sentencias cotidianas pronunciadas por diferentes personas en diferentes lugares, y escuchadas por el artista a lo largo de su vida. Las diapositivas informaban sobre el lugar y la fecha en las que las sentencias fueron pronunciadas y escuchadas.¹⁵³ La luz de las proyecciones proporcionaban una iluminación ténue que permitía distinguir vagamente el cuerpo del artista yaciendo plácidamente sobre un colchón, en el centro de la sala. Completaba la instalación una banda sonora de dos pistas a través de la cuales, mediante dos altavoces en los extremos de la sala, se explicaba en tercera persona, la biografía de Francesc Torres antes de que éste decidiera ser artista. La primera parte de las dos cintas era exactamente la misma, pero hacia la mitad se desviaba la una de la otra y se convertía en un entramado sonoro indescifrable.

Lo realmente interesante en la producción de Torres es el potencial que éste pronto descubre en la instalación, investigando y explotando al máximo su flexibilidad formal y discursiva. Desde

149 “En aquella época en España, si eras artista y querías estar comprometido ésto te forzaba a utilizar un lenguaje estético que, a mí personalmente, me parecía retrógrado, burgués y ñoño. Arte figurativo de toda la vida. Algo que no servía como estrategia revolucionaria y que los fundamentalistas de izquierda no comprendían. Además de estar plenamente jodidos con Franco, se nos obligaba desde el partido a hacer un arte que no tenía ningún interés. Yo estaba en total desacuerdo con esto y estuve siempre peleando hasta que decidí marcharme.” Francesc Torres. *Ibídem*.

150 Francesc Torres explica así el cambio que sufre su producción a principios de los setenta cuando abandona España: “Cuando uno se queda virtualmente sin historia, tiene la posibilidad de inventarse una nueva o de reconstruir la vieja. Europa pudo conmigo y opté por la segunda alternativa [...] La distancia geográfica y la libertad psicológica implícita en mi traslado de España a América me permitió, en muy poco tiempo, realizar un trabajo más español, más europeo en sus planteamientos de contenido que el que produje estando aún en Europa; todo ello dentro de un envoltorio formal que ha sido consecuencia directa de mi experiencia en EE.UU.” TORRES, Francesc; *El accidente descontextualizado*. S. Francisco, California, agosto de 1990.

151 Término empleado por Achille Bonito Oliva cuando, a principios de los ochenta, detectaba una evolución hacia las “tendencias minoritarias del sujeto artístico” como la unidad más pequeña posible que poco a poco iban disolviendo los movimientos colectivos de la vanguardia radical caracterizada por una estructura de valores universales, una metodología común y una estrategia coherente de perspectivas utópicas. “En este momento el arte restringe aún más el marco, y reduce el sentido de minoría a las aspiraciones personales [...]” Achille Bonito Oliva. Citado por HEGYI, Lóránd; “Determinantes, condicionantes, referencias. Propuestas sobre las ‘nuevas narrativas’” en *Conceptes de l’Espai*. Fundación Joan Miró. Catálogo de exposición. Barcelona, 2002. pág. 76.

152 Es en la convergencia del empleo de la instalación, la *performance* y el arte conceptual, donde la producción de Francesc Torres se sitúa entre la de una generación de artistas, trabajando en Nueva York durante los años setenta, interesados en introducir la *performance* en el interior de las galerías como respuesta crítica al tipo de escultura minimalista imperante. Como ya lo hicieran artistas como Allan Kaprow en los sesenta, Vito Acconci y Bruce Nauman en los setenta activarán el espacio de representación con su propia intervención y la del público en un gesto de eminentes motivaciones políticas. Sobre este asunto reconocería Acconci: “Nunca quise ser político, quería que mi trabajo fuera político.” Citado en BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 66.

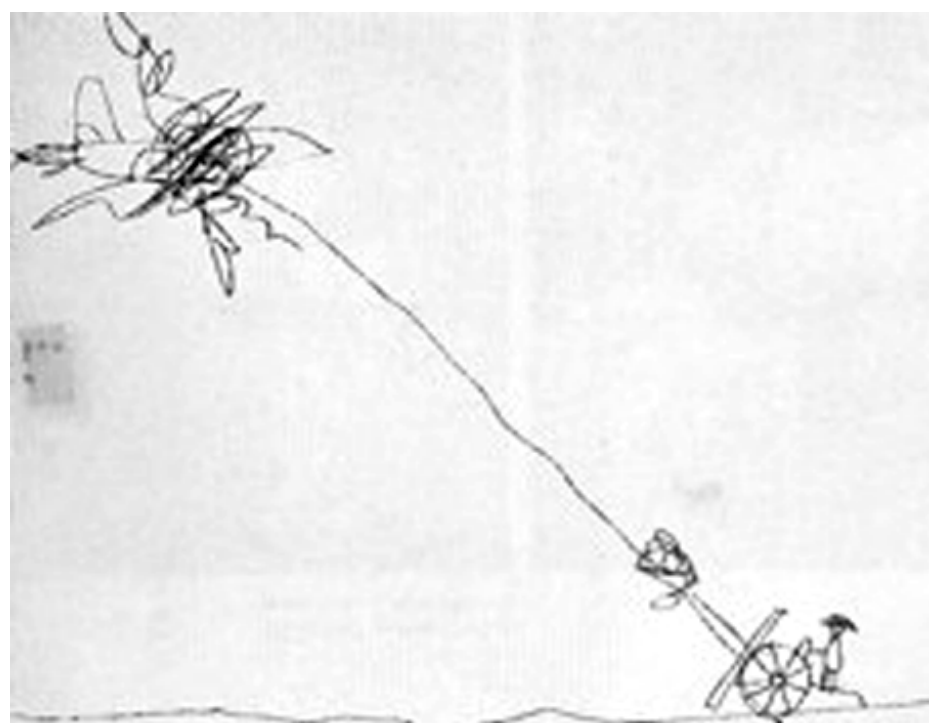
153 Reproducimos aquí algunas de esas sentencias proyectadas en la instalación: “Si Rusia no se convierte al Catolicismo, en 1960 será el fin del mundo” (Barcelona, 1959)
 “Este tío no sabe con quien se la está jugando. Lo voy a destruir. Y lo voy a hacer legalmente” (Barcelona, 1955)
 “No me gustas” (En muchas partes)
 “Me casé porque estaba harto de hacerme pajas” (Barcelona, 1965)
 Frases extraídas de *Sobre el comportamiento. Tres trabajos n.5*. Editorial Alternes. Barcelona, 1975.
 “El tono de las frases seleccionadas ofrecen un claro ejemplo de cual era la situación de represión que se vivía en la España de posguerra”, reconoce Victoria Combalía, “[...] la agresividad gratuita, la prepotencia desmedida, los comportamientos de chulería, etc. estaban a la orden del día.” COMBALÍA, Victoria; “Francesc Torres: biografía, biología, historia” en *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. op. cit. pág. 23.

[2.12] Francesc Torres. Intersecciones personales. 1975. 112 Greene Street, N.Y. Vistas generales de la instalación.

[2.12] Detalle. Mesa central con botellas de vino, vaso, mancha de vómito sobre el mantel y proyección de super-8 con la performance del artista bebiendo vino.

[2.12] Poyección de diapositiva del artista realizando sus dibujos hipnóticos.

[2.12] Detalle. Papel con frases iluminadas.



el principio sus instalaciones se concibieron como escenografías al servicio de una narración, a veces habitadas por el espectador, otras, incluso, por él mismo. Proyecciones, fotografías, textos, iluminación, sonido y *performance* son las herramientas que en *Casi como durmiendo* le permiten construir una narración metafórica paralela entre la historia y la memoria colectiva y la personal y autobiográfica. “Sus fuentes son sociales”, explicará la historiadora Mar Villaespesa, “éstas junto a la memoria personal, son las fuentes que constituyen su obra [...] mediante metáforas desea provocar el paso del significado particular al universal.”¹⁵⁴ De esta manera, las imágenes estáticas del abuelo de Torres y del general Franco funcionarían como condicionantes culturales y sociales, mientras que la imagen del artista en movimiento, mordiendo las uñas, revelaría un rasgo neurótico de su propia naturaleza psíquica. Las sentencias proyectadas sobre la pared aludían a la memoria del artista, mientras que las cintas biográficas pretendían relatar su historia personal con dos finales diferentes. La presencia del artista en actitud de dormir sobre un colchón hablaba de la importancia del inconsciente en cualquier proceso de condicionamiento personal.

Este tipo de trabajos basados en la memoria y la experiencia personal que logran trascender lo individual, encontraron eco inmediato en la producción de otros artistas españoles como Ferrán García Sevilla, cuya instalación *Patrius, Patria, Patrium* (1976) presentada en la sala de la Asociación del Personal de la Caixa de Pensions en Barcelona, mostraban algunas ideas en común, a saber: experiencias del recuerdo adolescente productoras de conciencia, exor-

cizadas de forma laica y racional a través del proceso artístico.¹⁵⁵ En la instalación de García Sevilla fotografías de padres de familia compartían espacio con textos extraídos del Código Civil, de la Formación Social, del Fuero del Trabajo, del Catecismo ... que enfatizaban el sexismo inminente de la sociedad española. Un cirio de grandes dimensiones dentro de un cubo representaría el poder falocrático en el interior de un contenedor de simbología femenina. La presencia de dinero, en forma de monedas incandescentes, haría referencia a su situación personal de joven nacido en el seno de una familia burguesa, atrapado por el estatus y el chantaje ideológico. Completaban la instalación la foto de una castración, que no se llegó a mostrar por la dureza de las imágenes, y un tapiz de grandes dimensiones cuya forma recordaba la forma de un sexo femenino. Tal y como señala Victoria Combalía, “se inspirara o no en la obra de Francesc Torres, lo cierto es que ambas constituyen trabajos decisivos en la iconografía, aún, de la España franquista, precisamente como obras de denuncia contra la autoridad y la represión.”¹⁵⁶

Ese mismo año, 1975, Torres realizó la instalación *Intersecciones personales*, en la 112 Greene Street de Nueva York [2.12]. Consistió en una habitación en penumbra en cuya pared, de izquierda a derecha, se colgaron 10 hojas de papel, cada una con una frase diferente e iluminadas individualmente con focos. Su contenido se refería a actividades artísticas y políticas desarrolladas por el propio artista. En la pared derecha se daba la misma disposición pero esta vez el contenido de las frases aludían al ámbito familiar y sexual. Frases a través de las cuales Torres se enfrentaba a su propios condicionantes culturales, económicos o políticos —los mismos que



154 VILLAESPESA, Mar; “La razón absoluta” en *Belchite / South Bronx: A trans-cultural and trans-historical Landscape*. Amsherst (Massachusetts): University Gallery. 1988.

155 Ferrán García Sevilla (Palma de Mallorca, 1949) formó parte del círculo de arte conceptual catalán desde finales de los años sesenta hasta mediados de los setenta, cuando decide finalmente abandonar cualquier práctica artística de crítica social y política para dedicarse por completo a la pintura desde 1978. En esos primeros años en contacto con los círculos conceptuales barceloneses, desarrolló trabajos de gran interés para la consolidación de las nuevas prácticas artísticas en el uso de la ironía y las referencias lingüísticas. Su interés por cuestiones de género y de identidad masculina le llevaron, en la década de los setenta a realizar algunas de las obras de arte pioneras en estos asuntos en España. Es el caso de la instalación *Patrius, Patria, Patrium* (1976) que traemos a colación en relación a *Almost like sleeping* del artista Francesc Torres. García Sevilla dedicó tres artículos al estudio de las obras de Francesc Torres: 5- «Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, I, II, III» en *Artes Plásticas* n° 4, 5, 6, Barcelona, 1975). Añade Victoria Combalía: “Para García Sevilla, estos autoanálisis como los de Francesc Torres, basados en el recuerdo, superaban la experiencia individual. Estas experiencias del recuerdo eran productoras de conciencia, liberadoras de represiones impuestas por el sistema burgués dominante y su resultado revertía en contra del sistema generador de aquella misma historia. Y actuaban, finalmente, como una suerte de catarsis.” COMBALÍA, Victoria; “Francesc Torres: biografía, biología, historia” en *Francesc Torres. La cabeza del dragón* op. cit. pág. 23.

156 *Ibidem*.

[2.12] Francesc Torres. *Intersecciones personales*. 1975. 112 Greene Street, N.Y. Detalle. Artista realizando sus dibujos hipnóticos. Al lado tablón con frases iluminadas.

los de la mayoría de jóvenes de la España franquista— y de los que se desprendía una situación agobiante de represión sexual y culpabilidad permanente, y el trabajo artístico y la militancia política como vías catárticas. En la pared del fondo, la más alejada de la entrada de la galería, un proyector de diapositivas mostraba dibujos infantiles realizados por Torres bajo estado de hipnosis —desde simples garabatos hasta los primeros intentos de figuración de papá, mamá, un avión o un coche—. En el lado opuesto y yaciendo sobre el suelo, un cartel rotulado a la manera tradicional de las artes gráficas hacía referencia a la profesión de su padre, y a la que él mismo se dedicó por algún tiempo. En el centro de la sala, una mesa cubierta con un mantel blanco, dos botellas de vino vacías y un vaso. Sobre el mantel manchas de vómito, además de una proyección en super-8 que mostraba al artista bebiendo vino —las imágenes de una acción que se había realizado unos años atrás: *An Attempt to Decondition Myself* (1974)—. Debajo de la mesa el espectador percibía el sonido de la voz del artista en una grabación sin fin en la que explicaba cómo, mediante el estado de embriaguez, podía deshacerse de los mecanismos intelectivos de condicionamiento.¹⁵⁷

Cada uno de los objetos presentes en la instalación recibía una iluminación individualizada, como si de un escenario teatral se tratara. Sobre esta manera peculiar de revelar individualmente los objetos en sus instalaciones, el propio artista señala: “No podemos ser conscientes de todo lo que nos rodea simultáneamente, estamos continuamente encendiendo y apagando interruptores. Leí algo en un libro de biología sobre el estado de conciencia, algo así como que pasamos de un sujeto de conciencia a otro. Para explicarlo utilizaba la metáfora de una habitación oscura en la que se entra con una linterna y sólo en el momento que la linterna enfoca un objeto, éste se hace consciente. El trabajar a partir de un lugar oscuro en el que se utiliza la luz como medio para enfatizar objetos, trata de conseguir un espectador consciente de lo que tiene a su alrededor, en un intento por hacer desaparecer el resto del espacio de la galería o museo.”¹⁵⁸

El tema de *Intersecciones personales* vuelve a subrayar la importancia que para Francesc Torres posee el concepto biográfico de ‘mi-

cropolíticas’. Una vez más se trata del comentario crítico sobre los condicionamientos sociales, la memoria histórica y los procesos mentales de la humanidad, pero siempre desde su propia historia, su propia memoria y su propia amnesia. Como reconoce la crítica Teresa Camps en la exploración de estas primeras instalaciones y *performances* de Torres en Chicago y Nueva York: “la introspección, la propia experiencia de la infancia y la adolescencia en busca de la propia identidad, expulsando los fantasmas en el intento de conseguir la liberación de los ritos sociales y culturales, son los vectores característicos del discurso de Torres [...] un código de memoria personal que se enlaza progresivamente con el rastreo de los orígenes personales y colectivos de la humanidad.”¹⁵⁹

La recreación de estos dos mundo paralelos —el suyo personal y autobiográfico, y el social—, encontrará en la versatilidad del género de la instalación el acomodo perfecto en la activación de una amplísima gama de dispositivos relacionados. Sin instalarse en ninguno de ellos, el artista propone en sus escenografías un viaje continuo de ida y vuelta, de relación y completa reciprocidad, en donde lo personal deviene social y los nuevos lenguajes dialogan con los tradicionales. “En todo mi trabajo”, reconocerá el propio artista, “desde el principio hasta ahora, me he dejado informar por circunstancias, hechos, corrientes de pensamiento y actividades, situadas todas ellas fuera del contexto del arte. Arte es lo que hago pero no lo que pienso. Arte es lo que me permite objetuar mis preguntas, transformarlas en modelos de percepción, sedimentar un proceso de aprendizaje de la vida y devolver todo ello a la realidad social de la que soy parte y de donde emergen las preguntas.”¹⁶⁰

La instalación y el ritual

“Si el arte tiene alguna función o valor especial, éste nada tiene que ver con un fin particular o especializado, sino con la satisfacción del individuo en el sentido más general, sirviendo a una multitud de fines, el más importante: el enriquecimiento de nuestra experiencia más inmediata.”

John Dewey¹⁶¹

¹⁵⁷ El texto decía: “Al emborracharme, recreo un fenómeno parecido de retroceso evolutivo en mi proceso histórico individual de una manera pasajera. Poco a poco, mis facultades intelectuales se van deteriorando llegando a su cese casi total. Todo mi comportamiento corresponde entonces al de un ser más primitivo, a medida que me acerco a la inconsciencia. En estas circunstancias, me someto a una regresión hacia una de las regiones del comportamiento enterradas bajo espesas capas de evolución y cultura. En este estado, existo en un territorio atávico, como un dato arqueológico de conducta.” Extraído de VILLAESPESA, Mar; “La razón absoluta” en *Belchite / South Bronx...* op. cit. pág. 25.

¹⁵⁸ Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000 (Barcelona).

¹⁵⁹ CAMPS, Teresa; *Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya*. Editorial Portic. Barcelona, 1988. págs. 222-3. Citado por VILLAESPESA, Mar; “La razón absoluta”. *Belchite / South Bronx: A trans-cultural and trans-historical Landscape...* op. cit.

¹⁶⁰ TORRES, Francesc; *El accidente descontextualizado*. op. cit.

¹⁶¹ Citado por Richard Shusterman en: http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/john_dewey.html (Última entrada 10-11-2005)

Un artista de importancia insoslayable en el desarrollo de la instalación en la España de los años setenta, con una producción enormemente heterogénea, complicada y subversiva —al igual que desconocida—, es el catalán Jordi Benito (1951, Granollers). Animado siempre por un deseo beligerante de llevar la obra de arte más allá del objeto artístico tradicional y de los límites establecidos, quizás detrás de esta actitud de continua rebeldía y provocación debamos hallar el motivo de su casi completo anonimato en la escena artística española; a pesar de haberse mantenido en activo casi hasta la actualidad.

Su producción de los años setenta, aunque abundante, se halla muy mal documentada. La información gráfica de la que disponemos es escasa y de pésima calidad. En la mayoría de las ocasiones sólo hemos podido contar con descripciones muy someras de críticos e historiadores —ya que imposible hablar con el artista personalmente—, insuficientes en la tarea de reconstrucción total de sus instalaciones; lo que ha supuesto, obviamente, una dificultad añadida a nuestra labor de investigación.

La etapa gloriosa de las instalaciones de Jordi Benito no se iniciará hasta mediados de los años ochenta pero ya a principios de los setenta se reveló como uno de los pioneros más significativos de esta nueva práctica en España. Comenzó su carrera artística en torno a 1969 realizando cuadros y objetos muy cercanos al arte póvera. A partir de este momento, y aunque su producción evolucionó formalmente, permaneció siempre cercano a una estética de lo pobre y, en algunos casos, de lo sucio, lo ruinoso y lo sórdido; muy acorde al tipo de reacción anímica que pretendía provocar en el espectador.

Durante 1971-1975 mantuvo una estrecha relación con el Grup de Treball y su producción estuvo influenciada por las corrientes 'conceptualistas' del momento. Fue entonces cuando comenzó a desarrollar sus primeras acciones, a veces en colaboración con algunos de los otros miembros del Grupo. Pero la temprana utilización de su propio cuerpo como elemento central de sus acciones, en la mayoría de las ocasiones autoagredido y violentado, individualizó su producción en España, emparentándose con una línea de investigación muy cercana a la de los Accionistas Vieneses —Nitsch o Schwarzkogler—. Aunque él se sentiría más próximo al artista austriaco

Arnulf Rainer (1929, Viena).¹⁶² La crítica catalana Victoria Combalía describe así las emociones que despertaban las acciones de Jordi Benito: "... llegar un poco más tarde (respecto a las corrientes bodistas internacionales) no excluye su mérito: nos dejaba a todos sin respiración cuando sometía su cuerpo a situaciones límite."¹⁶³

El crítico y especialista en la producción de Jordi Benito, Manel Clot, entiende la presencia de pinturas con grandes cruces negras a base de fuertes pinceladas, telón de fondo en instalaciones y *performances*, como una evidente alusión a la idea de sacrificio y como una "posible conexión con las corrientes neoexpresionistas que asolaron Europa a principios de los años ochenta."¹⁶⁴ Además, continúa Clot, la imagen de la cruz en la producción de Benito vendría también a funcionar como símbolo de dualidad, "no la cruz de los orígenes, sino la de Malevix, Beuys, Nitsch, Brown, Tàpies [...] que es el medio de la redención, la intersección de los dos planos, el vertical y el horizontal, (trascendencia/comunicación) que engendra un centro [...] la función última del sacrificio como catarsis."¹⁶⁵

Desde muy joven Jordi Benito se mantuvo próximo a un arte del cuerpo a través de sus experiencias con el grupo teatral de la escuela de Sevilla. Un interés por el componente dramático y escenográfico que acabaría por desembocar en la complejidad formal y conceptual de unas instalaciones preocupadas por el uso abusivo de recursos escenográficos, y que insistirán en los temas del ritual, lo orgiástico, lo sagrado, el dolor, lo prohibido, la muerte, lo simbólico, el sacrificio y la sangre. Con el tiempo estos contenidos se irían radicalizando, y su producción contaría siempre con una peculiar marca del artista que la individualizó por completo en el panorama artístico español.

¹⁶² Representante de Austria en la Bienal de Venecia en el año 1978. Relacionado con la meditación, el ritual, el ceremonial y lo sacral, Rainer trabajó con la búsqueda de las estructuras del comportamiento instintivo del subconsciente. Muy implicado con las filosofías orientales —aura, percepción, armonía del sonido, chakra—, acabó experimentando con la muerte como documento del final de la expresión humana. En los años 50 empezó realizando una pintura automática que desembocó en el *body language* como motor principal de su trabajo, como forma de expresión y búsqueda de sí mismo. Igual que Benito, se sirvió de la iconografía cristiana y sobre todo de los crucifijos en su trabajo, llegando incluso a crucificarse él mismo.

¹⁶³ COMBALÍA, Victoria; "La colección Tous en el seno del arte contemporáneo catalán" en *L'art conceptual, une perspective*. Musée d'Art Moderne. París. 1989-90. Catálogo de exposición.

¹⁶⁴ CLOT, Manel; *Las cicatrices del arte o la lógica del deseo*. Metrònom. Barcelona, 1989. pág. 11.

¹⁶⁵ CLOT, Manel; *Jordi Benito. Assaigs per a L'Oper. Murmuris del Bose*. Barcelona. 1984. pág. s/n.

[2.13] Jordi Benito. *Toro Performance*. Pat I-II-III. Trasa V. BPLWB 78-79. 1979 . Acción. Fundació Joan Miró, Barcelona.



Hay en su producción un gusto exacerbado por el ritual, especialmente por el rito arcaico, anhelando en él su capacidad de cohesión de la comunidad. Lo emplea en su obra como vehículo de catarsis purificativa individual y colectiva, de forma provocativa y en muchos casos revulsiva, donde el sacrificio de animales, el cuerpo, la sangre, lo sórdido y la blasfemia era una constante sobre todo en las instalaciones con *performance* de los ochenta.¹⁶⁶ [2.13]

En algunas de ellas Benito utilizará el toro sacrificado, un animal cargado de simbología e, incluso, de connotaciones biográficas. El tiempo que Benito vivió en Córdoba y Sevilla se interesó profundamente por el ritual festivo y sangriento de las corridas de toros. Y, como reconoce Clot, el toro, desde Creta, pasando por los íberos y acabando en Picasso, es el mito, la tradición y la historia de occidente. Es por eso que Benito lo utilizará como elemento crítico y objeto de sacrificio constante.

Las primeras acciones condujeron a las *performances* y muy próximas a ellas surgieron las primeras instalaciones, como vestigios de acontecimientos que se nutrían de los materiales empleados en acciones acontecidas en el mismo momento, o con anterioridad y/o en un lugar diferente. Se trataba de un género híbrido que el propio artista titulaba ‘acción-instalación’, que aunque seguía apegado a su carácter de evento performativo y vivencial, revelaban ya un temprano interés por la fisicidad, una preocupación por la disposición espacial de los diferentes elementos y por establecer vínculos con el espacio circundante.

Manel Clot diferenciará entre diferentes tiempos en la producción de Benito: “en el caso de las *performances* se trata de una sintonía con las tres unidades —acción, tiempo y espacio— que reclamaba el teatro clásico, la superposición del tiempo real que dura el acto con el tiempo ficticio [...] el énfasis en la contemporaneidad de ese acto”, mientras que en sus instalaciones habría que hablar de “un tiempo metafórico, imaginado [...] que hace gala de su ausencia cronológica y que se refugia en los umbrales del mito. Tiempo en

un inquietante e inesperado suspenso.”¹⁶⁷ En uno u otro caso, el fin último sería siempre el mismo: apelar al inconsciente colectivo para provocar la participación anímica del espectador.

Sus primeras instalaciones, sencillas y de escasa envergadura, siempre ligadas a una *performance*, llegarán a adquirir en la década de los ochenta su completa autonomía y unas dimensiones y complejidad espectaculares. En éstas intervendrán numerosos elementos de muy diferente signo como lo musical, lo escenográfico, el fetichismo, el rito o lo erótico, en la idea de lograr una particular *Gesamtkunstwerk*. Benito sentía una especial fascinación pangermanista que no dejó de revelar en sus instalaciones a través del espectáculo total de las escenografías operísticas y de su admiración por Wagner. Así lo explicará el propio artista: “mi intención siempre ha sido hacer escenografías para músicos. De aquí las colaboraciones con Carles Santos. La nueva idea actual es construir escenografías wagnerianas pero trasladadas a nuestros días [...] Sigo trabajando a partir de la idea de ópera, por todo lo que significa de suma de ideas.”¹⁶⁸

Desde muy temprano se conforma el repertorio objetual fetichista del que se servirá el artista para elaborar sus complejas ‘narrativas’. En su mayoría de carácter suntuario, como cruces, hábitos, iglesias, sangre, etc. ¿Imágenes abiertas y dinámicas en el único deseo de provocar en el espectador sentimientos de perturbación, o selección de objetos deliberada y consciente de significado preciso? ¿simbólicas o fetichistas? “Como concediendo menos importancia a los contenidos que a la realización”, reconocía Clot en 1989, “centrándose en las cualidades ‘presentacionales’ de la obra más que en su función de discurso [...] primando la cosa por encima del concepto [...] como intentando conseguir una *Gesamtkunstwerk* a base de la desmembración de sus componentes.”¹⁶⁹ Sus connotaciones simbólicas más que proporcionar un vocabulario unívoco apelarían entonces al inconsciente colectivo, proponiendo con ellas imágenes abiertas y dinámicas pero siempre provocando en el espectador sentimientos de perturbación.

En estos primeros años setenta destacan algunas instalaciones de ‘sitio específico’ como *Església-paisatge* o *Descoberta Frégoli*, ambas de 1972. José Diritambo las describió como “ambientes que tendían a la oscuridad, al encantamiento y al mismo tiempo con un

166 “El sacrificio es una institución eminentemente simbólica... no se trata de purgar el menor asomo de culpa sino, más bien, se trata de desviar un impulso colectivo que amenaza con malherir a alguien... de hecho, víctima y verdugo coinciden cuando es el artista quien se ofrece delante del público, desnudo e hiriéndose, marcándose, autolesionándose, extrayéndose sangre que le mana del brazo o de la oreja, purificándose de todo aquello que el sacrificio no ha conseguido resolver. Este sacrificio, la música, las autolesiones, los entornos, obedecen a un único fin, establecer un orden nuevo y provocar la comunión. Se sitúa a un mismo nivel la víctima humana y la animal, con la diferencia de que la primera puede no morir y con la elección a priori de la víctima como un síntoma fatídico, de designio del destino, con fuertes resonancias de tragedia griega o de pieza wagneriana.” Manel Clot; *Ibidem*. pág. s/n.

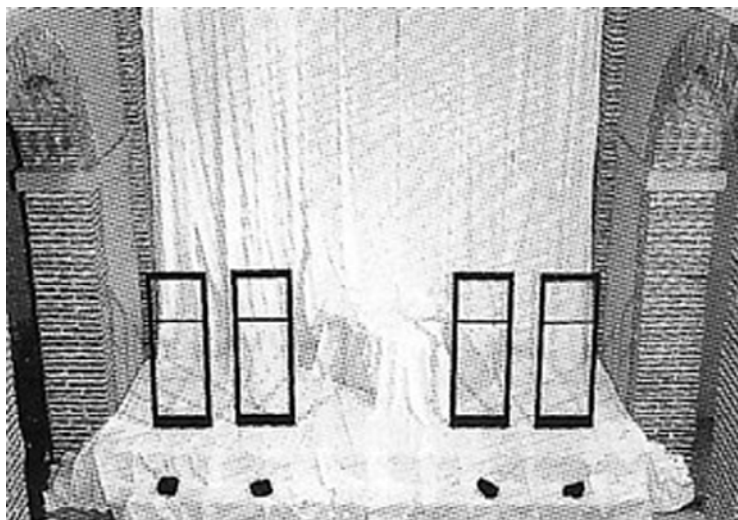
167 *Ibidem*. págs. 9-13.

168 Jordi Benito. Extraído de CLOT, Manel; “Música dispersa” en *EXTRA!*. Palau Robert. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1987. pág. 30.

169 CLOT, Manel; *Las cicatrices del arte...* op. cit. pág. 7.

[2.14] Jordi Benito. *Església-paisatge* (Iglesia-paisaje). 1972. Capilla de St. Francesc de Granollers.

[2.14] Detalle del suelo.



[2.15] Jordi Benito. *Descoberta Frégoli*. 1972. Casa Brusi Madrazo, Granollers. Vista del baño.



enorme punto de sadismo".¹⁷⁰ *Església-paisatge* [2.14] consistió en una intervenció en la iglesia de St. Francesc de Granollers, de unos mil metros cuadrados, en la que se cubrió por completo el suelo de la nave central con cantos rodados, lo que dificultó enormemente la entrada de los visitantes. El altar mayor se ocultó detrás de unas largas sábanas blancas que cubrían también parte del suelo. Sobre ellas, a modo de marcos, cuatro estructuras metálicas rectangulares, dos a un lado y dos al otro, y frente a ellas, respectivamente, un pedazo de carbón —uno de los elementos habituales del repertorio simbólico personal de Benito—. Las capillas laterales estaban cerradas al público por la acumulación de muebles destartados, ropa vieja desgarrada, trozos de carbón y suciedad. Esta perturbadora atmósfera se veía incrementada por el telón musical de fondo: una pieza de Bela Bartok resonando por todo el edificio, que anunciaba ya la pasión del artista por la música. Una afición que desarrollaría ampliamente en su producción instalativa posterior.

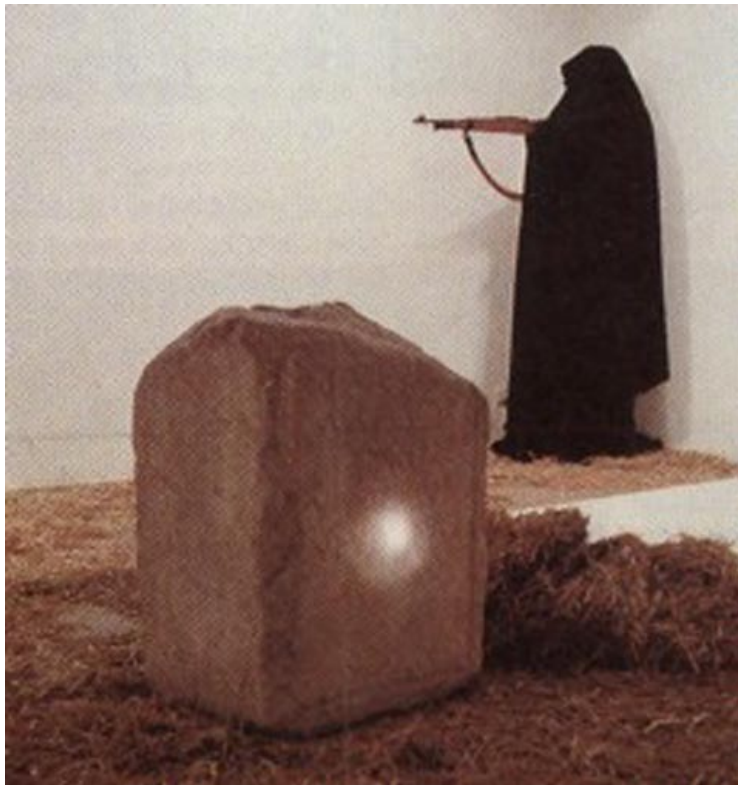
Descoberta Frégoli [2.15] consistió en una actuación en la Casa Brusi-Madrazo de Barcelona. Una casa muy antigua de tres pisos, cercana a la Plaza Molina, que iba a ser demolida. La tituló *El descubrimiento de Frégoli* en honor al actor impresionista italiano Leopoldo

¹⁷⁰ DITIRAMBO, José; "New Directions" en *Contemporary Spanish Art*. Editado por William Dyckes. The Art Digest, Inc. New York, 1975. pág. 155. William Dyckes es un escritor y editor que residió en España por mucho tiempo y que entró en contacto personal con los artistas españoles. En este estudio completo y detallado se proponía dar cuenta no sólo del arte informalista español de los años cincuenta sino también recoger las innovaciones artísticas que se estaba realizando, desconocidas absolutamente fuera de España. En él se recopilan textos de Tomás Llorens, Cirici-Pellicer, Bonet Correa, J.A. Arguirre, entre otros.



Frègoli (1867-1936), introducido en Barcelona por el artista Brossa como pequeño mito. Jordi Benito intervino en cada uno de los espacios habitables de la casa con imágenes muy directas cargadas de sadismo. Alfombras llenas de suciedad recorrían toda la casa y sobre las mesas volvía a aparecer el carbón. La ropa de mujer rasgada sobre los muebles o introducida en lavabos y bañeras lúgubres, llenos de agua sucia, evocaban víctimas de crímenes sexuales. El último día la casa fue demolida en el mejor de los finales imaginados por Benito para una intervención de estas características.

Entre las instalaciones performáticas más importantes de estos primeros años destacamos *Matar-ho. Destrució de la pròpia imatge* de 1976, y *Barcelona Toro Performance. Pat I-II-III. TRASA V = BPLWB 78-79* celebrada en el Espai 13 en 1979. [2.13]



Matar-ho. Destrució de la pròpia imatge [2.16] se realizó por primera vez en 1976 en el Museo Municipal de Mataró y se volvió a repetir dos años más tarde en el Centre Georges Pompidou en el marco de la exposición *Seny i Raux. 11 artists catalans*. En su representación Benito tomó un recinto de paredes blancas con el suelo cubierto con paja, y sobre él unos grandes bloques rectangulares de piedra antiguos con inscripciones grabadas. Intervení a físicamente, vestido de negro con una túnica que le tapaba de la cabeza a los pies, con un rifle en las manos y apuntando a su propia imagen: una imagen fotográfica del artista vestido con el mismo atuendo y en la misma posición, es decir, apuntándose con el rifle el uno al otro. Se establecía así un juego de relaciones recíprocas entre el concepto de realidad y de representación.

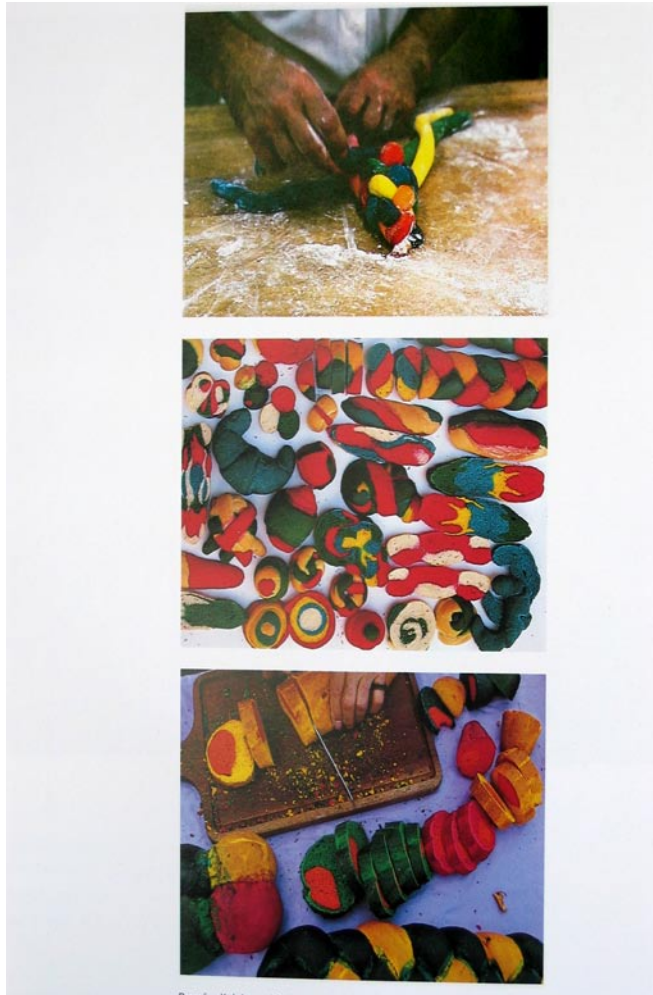
La sobriedad del ambiente y la simbología de los elementos empleados en esta instalación, nos remiten directamente a la obra de Joseph Beuys, en concreto a *Coyote (I Love America and America likes me)* [2.17], realizada sólo unos años antes, en mayo de 1974, con motivo de la apertura de la galería René Block en Nueva York. Una acción-instalación emblemática que revela una idea ajustada de la complejidad del pensamiento de Beuys.¹⁷¹ Aunque en este caso las analogías entre el trabajo de Benito y Beuys son sólo formales, en un sentido global hallamos en sus producciones el mismo fin ideológico de establecer un nuevo 'orden social'. Re-

[2.17] Joseph Beuys. *Coyote*. 1974

[2.16] Jordi Benito. *Matar-ho. Destrució de la pròpia imatge. (Destrucción de la propia imagen)*. 1976. Instalación con performance.

¹⁷¹ *I Love America and America likes me* (1974) consistió en la convivencia del artista, envuelto en una tela de fieltro y equipado con un bastón, con un coyote salvaje durante tres días en el interior de la galería. La obra apelaba directamente a la relación del hombre con los animales, al choque frontal de culturas, al cambio traumático e injustificado que sufrían los pueblos sometidos y al capitalismo americano. En este sentido el coyote funcionaba como metáfora de la devastación colonizadora de los americanos sobre los indios. Un animal venerado por los indios pero símbolo de rapiña carroñera para el hombre blanco.

[2.18] Antoni Miralda. *Cena en cuatro colores*.
1970. Galería Claude Givauden, París.
Detalle del menú.



firiéndose al mundo desde el arte y creando obras que integren la experiencia personal que transforme al espectador, ambos indagan dentro del subconsciente y rescatan el encuentro con el ritual. En el caso de Benito a través de la música, lo dionisiaco, el sacrificio, la autolesión y la ruptura con las trabas de la racionalidad, para lograr la desviación del impulso violento hacia la catarsis purificativa.

Con *Matar-ho. Destrucció de la pròpia imatge*, a través de la acción bilateral de apuntar con un rifle contra su propia re-presentación, Benito podría estar tratando de deconstruir el mito del artista y, por extensión, el del propio arte. Acabar con la idea privativa del Arte y del Artista y contemplar un concepto mucho más amplio que diera cabida a la función social, política y sanadora. Es lógico que en la postura de chamán del arte, Benito comenzara por la deconstrucción de su propia imagen, indagando en su identidad e incluso en algunos posibles traumas de su pasado; hasta alcanzar el autoconocimiento que extrapolar a los espectadores.

Como reconocería Manel Clot, “en el fondo la postura [del sacrificio] es respetuosa: hay que morir para renacer, sacrificar para purificar. El artista critica su entorno, emplea la violencia, lucha contra el estatus, se rebela contra un determinado orden, remueve aspectos escondidos —pero no por ello inexistentes, sino muy latentes— de la sensibilidad ajena y de la suya propia, libera los impulsos inconscientes del fondo de las consciencias, provoca e incita las secuencias míticas ocultas de nuestra condición.”¹⁷²

Muy en conexión con el tema del ritual, la comunión y lo mitológico, se halla también la producción de Antoni Miralda (1942, Terrassa). Pero si la aproximación de Benito al ritual se realizaba a través de la extrema violencia, en Miralda se produce mediante el acto festivo del banquete y lo *kitsch*. Se siente atraído por lo ritual, pero desde su vertiente más lúdica y festiva, próximo a las celebraciones populares y familiares. Miralda explora desde sus acciones e instalaciones, sobre todo, las posibilidades estéticas y conceptuales del ritual en torno a la gastronomía. La comida se convertirá pronto en una constante de su producción.

Como en la mayoría de sus colegas, su carrera artística está definida por los viajes que realizó al extranjero en fechas muy tempranas. En 1966 se instaló en París donde logró un importante reconocimiento en el mundo del arte parisino. Allí, junto a Joan Xifra y Jaume Rabascall, creó su primer acto festivo para conmemorar el Día de Difuntos, titulado *Memorial*. Muy próximo a este tipo de *happenings* comenzaría su andadura con la instalación, en la

creación de ambientes, acontecimientos y acciones de naturaleza efímera que solicitaban la presencia activa del espectador. Sobre la esencia pluriforme, híbrida y de difícil catalogación de los trabajos de Miralda, el crítico Bartomeu Martí explicaría: “Estamos, pues, ante un trabajo que se escapa a la denominación de *performance*, ya que el artista está fundamentalmente ausente de la escena en la que tiene lugar lo principal de la acción. Con mucha frecuencia, los actos paralelos que acompañan a instalaciones o presentaciones constituyen un elemento esencial del trabajo en sí.”¹⁷³

En 1966 Miralda conoce a la artista Dorothée Selz y empieza a trabajar con el arte comestible y con el espectador como elemento activador de su arte. Con Selz realizó en 1970 su primera instalación con *performance: Cena en cuatro colores*. [2.18] Consistió en transformar la galería parisina Claude Givaudan en un improvisado restaurante que en la parte de arriba dio de comer a sesenta invitados y en la de abajo se colocó una cocina, distorsionando absolutamente la concepción tradicional de los espacios. Cada uno de los comensales recibió el mismo menú pero en cuatro colores diferentes: rojo, amarillo, azul y verde, junto con una máscara del mismo color. Las bebidas también estaban coloreadas. Todo se ofrecía en un paisaje sinestésico, que proponía al espectador saborear el gusto del color. En el transcurso de la celebración, el orden inicial tornó caos y, a través del intercambio de los menús, los invitados acabaron por generar sobre la mesa un gran lienzo expresionista multicolor. Dos meses más tarde la acción se repetiría en la Eat Art Gallery de Düsseldorf.

La distorsión semántica, la espontaneidad y la interacción del público con la que Miralda afecta a los espacios, eliminando jerarquías y mezclando arte con vida lo explica Bartomeu Martí de esta manera: “En efecto, la consideración de la ciudad como un continuo interrumpido de manera aleatoria por los hechos y los comportamientos, en forma de accidentes, está presente en esa utilización de la calle, de la fachada, del asfalto, del escaparate, como habían propuesto los situacionistas en el París de la década de los sesenta con la técnica de la ‘desviación’.”¹⁷⁴

Muy próximos a una tendencia de investigación antropológica y sociológica, los proyectos comestibles de ‘sitio específico’ de Antoni Miralda le permitían realizar una completa labor de investigación de las tradiciones festivas o conmemorativas de las ‘microsociedades’ donde realizaba sus propuestas artísticas para cartografiar sus señas de identidad.

173 MARTÍ, Bartomeu; “Miralda Collage” en *Miralda. Obras 1965-1995*. Barcelona, 1995. pág. 28.

174 *Ibidem*.

[2.19] Antoni Miralda. Boceto instalación múltiple. 1977. Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas.

[2.20] Antoni Miralda. *Breadline*. 1977 Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas. Vista general de la instalación múltiple.

[2.20] Performance de las Rangerettes construyendo el muro de pan.

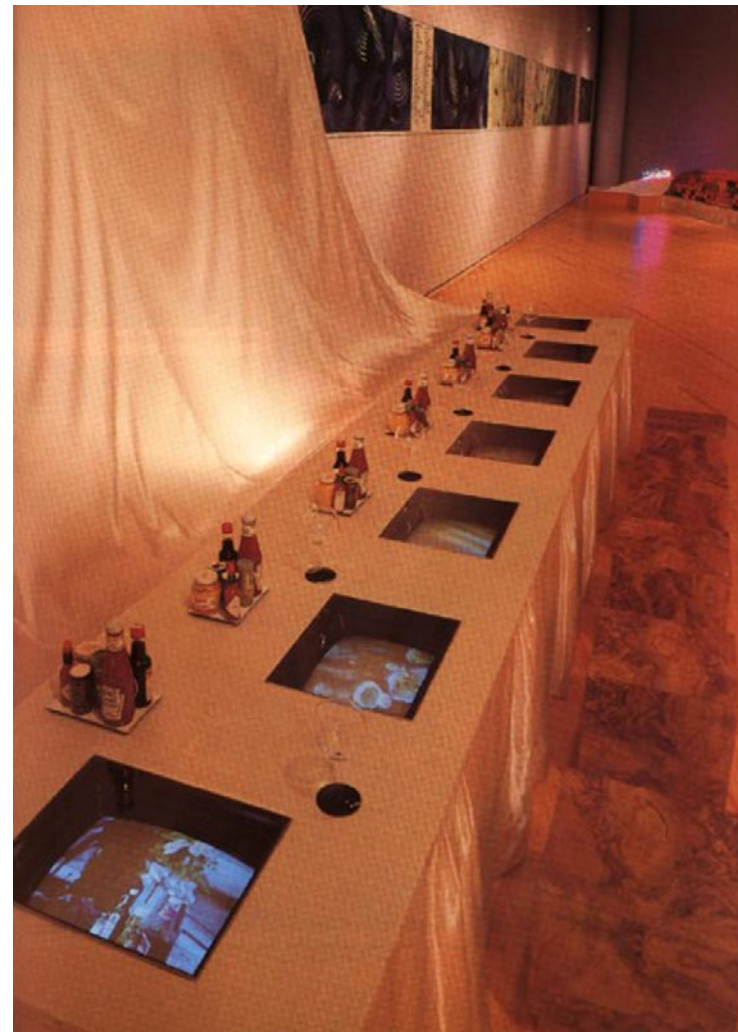
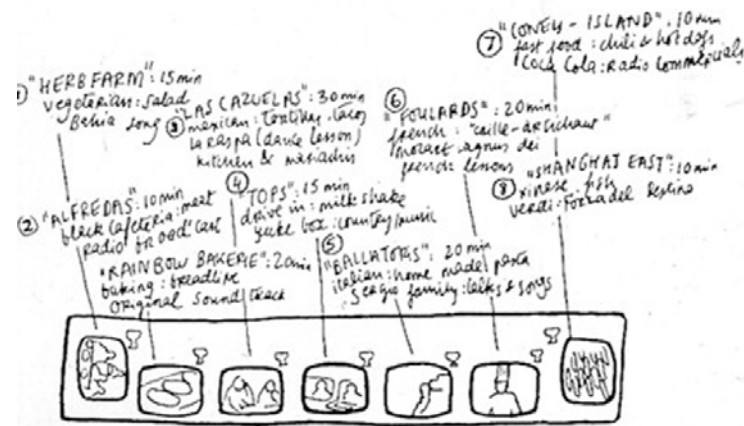
[2.20] Detalle del muro de pan.



En 1972 Miralda se instala en Nueva York, integrándose en la escena artística de la ciudad e implicándose con lo urbano, los edificios y la historia de los lugares en los que mostraba sus proyectos. Con una mirada lúdica, y en ocasiones crítica, comienza a trabajar con el binomio cultura-alimentación. Los hábitos alimenticios y los ritos festivos de una comunidad le permitían plantear desde el arte una reflexión sobre la vida. El término '*functional site*' de James Meyer¹⁷⁵ tiene en la producción de Antoni Miralda un significado profundo, desde el momento en que el artista trasciende los parámetros físicos y fenomenológicos de los espacios concretos para preocuparse de cuestiones socio-discursivas de mayor alcance que se desprenden de la intervención en el lugar.

En 1977 presentó en el Museum of Contemporary Art de Houston una instalación múltiple [2.19] que estuvo precedida y absolutamente ligada en su configuración final a una acción. La exposición se abrió con la *performance* *Opening-Routine*, realizada por las populares Kilgore College Rangerettes —un grupo de 65 *majorettes* de un prestigioso colegio de la región que son toda una institución en la ciudad—. Constituyen una parte importantísima en el folklore contemporáneo del estado de Texas y son las más antiguas en este tipo de instituciones americanas —nacieron en 1939—. Éstas performaron tres de sus más conocidos números acompañadas por la banda musical y dirigidas por Gussie Neil Davis, su fundador. El evento atrajo a las multitudes —amigos, familiares, estudiantes, fans, curiosos— que dificultaron el acceso al interior del museo. Al final de su tercera coreografía, las Rangerettes construyeron un largo muro de sesenta metros y 4000 rebanadas de pan de molde coloreado para la instalación titulada *Breadline* [2.20], que dividía el pentagonal espacio de la sala del museo en dos mitades. Después del trabajo de construcción, se organizaron diferentes grupos con el público asistente y se inició una batalla de pan. El muro, que en los días sucesivos a la inauguración fue renovado con pan fresco por el personal del museo, al tiempo que los panaderos del área se pusieron en huelga y el único pan posible se encontraba en el museo. La instalación así proponía un juego de palabras con el título '*breadline*' —el muro, la línea o la cola del pan— y '*breadfine*' —la cola del racionamiento para la comida—. En cada extremo del muro-línea-cola de panes, había una estrella-emblema-recipiente del estado de Texas, con la inscripción '*salt*' y '*sugar*' en neones rojos y azules, que junto al muro de pan recordaría también una varita mágica. En su interior las estrellas poseían sólo azúcar y sus respectivos neones se coordinaban para irradiar luz roja o azul en cortos intervalos de tiempo. Referencias gastronómicas abiertas a múltiples interpretaciones.

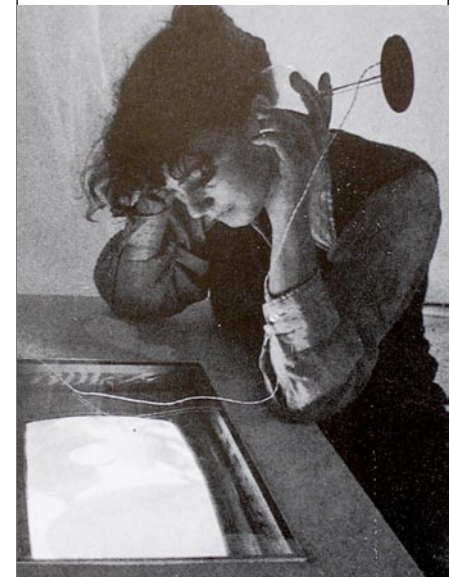
175 MEYER, James; "The Functional Site, or, The Transformation of Site Specific" en *Space, Site, Intervention...* op. cit. pág. 25.



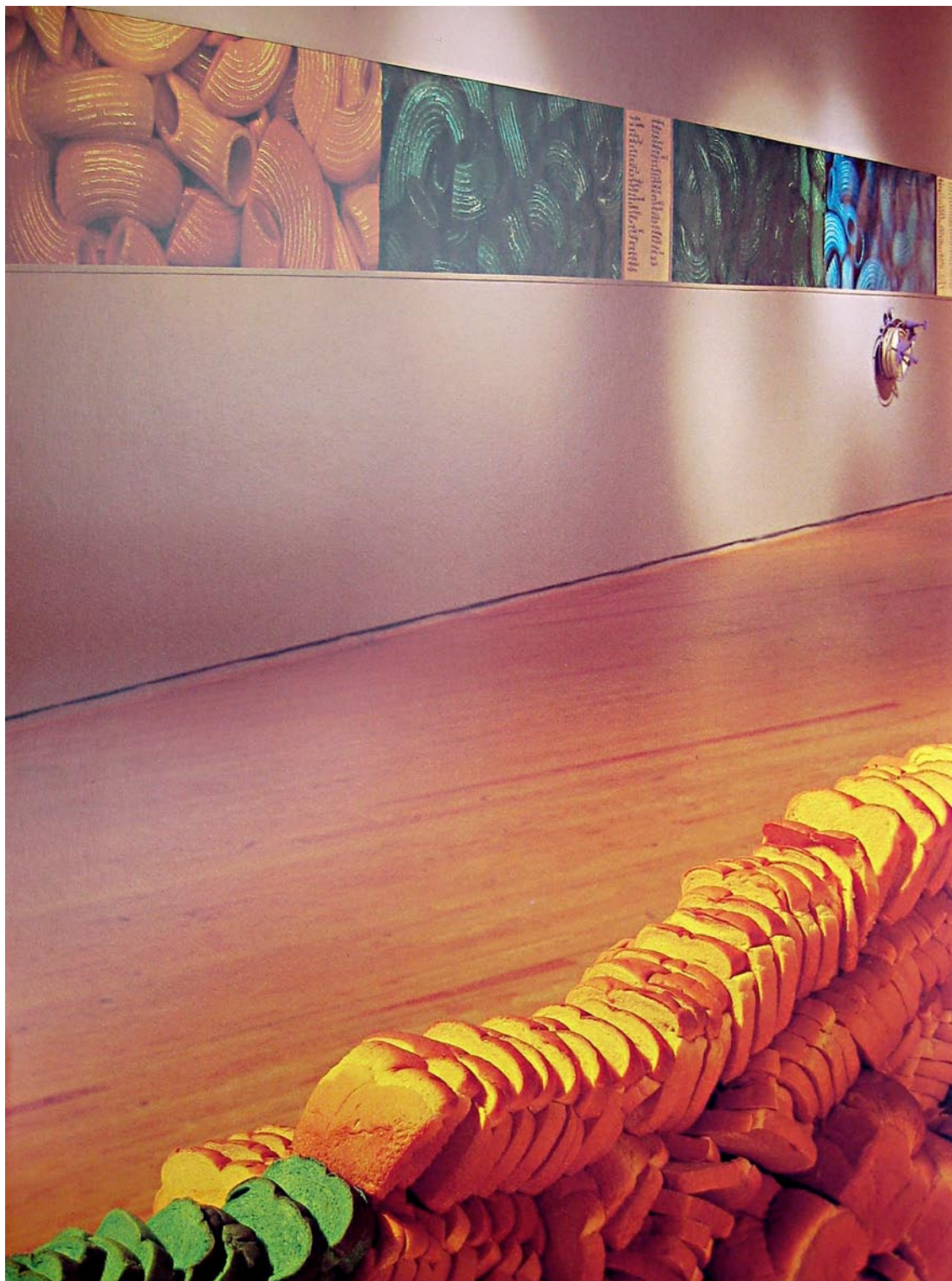
[2.21] Antoni Miralda. *Texas TV Dinner*. 1977. Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas. Dibujo preliminar.

[2.21] Vista general de la instalación *Texas TV Dinner*. En la pared, al fondo, serie fotográfica *Macarom Landscape*.

[2.21] Detalle de la instalación *Texas TV Dinner*.



[2.22] Antoni Miralda. *Macarom Landscape*.
1977. En primer plano detalle de Breadline.
Museo de Arte Contemporáneo de Houston,
Texas.



Detrás de *Breadline*, en un extremo de la sala, se situó *Texas TV Dinner* [2.21]. Otra instalación que consistió en una mesa alargada en la que, a modo de platos, se presentaban siete monitores de televisión incrustados en su superficie, cada uno con sus correspondientes copas, que hacían las veces de auriculares por los que escuchar el sonido y la música de las televisiones, una tabla de siete salsas y un asiento que consistía en un módulo rectangular de mármol. En los televisores se mostraba a color los detalles de la preparación y consumo de las especialidades de diferentes restaurantes de Houston que iban desde las hamburguesas hasta la más selecta de la *nouvelle cuisine*, cubriendo así un amplio espectro sociológico.

Completaban esta multi-instalación una colección de grandes paneles fotográficos de macarrones coloreados, de magníficas cualidades expresionistas, situados en dos de las paredes del espacio museístico y titulada *Macaron Landscape*. [2.22] Sobre las fotos algunas leyendas hacían referencia a cuestiones simbolistas de significado popular unidas a cada color empleado.

Además, la *performance Opening-Routine* funcionó como acto conmemorativo en la inauguración del museo de las Rangerettes. Un espacio contiguo cercano a la entrada de la sala que se tituló *Rangerettes Room*, y que a modo de santuario reunía todo tipo de objetos memorables de las Rangerettes —ropa, muebles, banderas, trofeos, fotografías...— desde el principio de su historia en 1939. [2.24]

Aunque el énfasis de Miralda sobre las cuestiones más inmediatas de la condición humana, principalmente la interacción física de la colectividad y la distorsión jerárquica de los espacios públicos, podría resultar ya familiar en el ambiente intelectual de los años sesenta, cuando los artistas comenzaron a valorar sobre todo la experiencia vivencial del arte; no será hasta los noventa cuando aparezcan los primeros eventos artísticos que realmente coincidirán en planteamientos y objetivos. En este caso Antoni Miralda se nos presenta como un auténtico precursor de lo que, años más tarde, el filósofo francés Nicolas Bourriaud (1965) vendría a identificar en su libro *Relational Aesthetics* (1998)¹⁷⁶ con la idea de ‘microtopía’, muy próxima a la intención de “aprender a habitar el mundo de la mejor manera posible.”¹⁷⁷ A diferencia de las grandes ‘agendas utópicas’ que a lo largo de la historia se han empeñado en cambiar el entorno, la ‘agenda microtópica’ se concentrará en mejorar la calidad del tiempo vivido en el día a día. Algo que en palabras de Félix González-Torres (1957-1996) vendría a significar reconocer como único horizonte teórico posible “la realidad de las interacciones

¹⁷⁶ BOURRIAUD, Nicolas; *Relational Aesthetics*. Les presses du réel. Dijon, 2002.

¹⁷⁷ *Ibidem*. pág. 13.



[2.24] Antoni Miralda. Museo de las Rangerettes. 1977. Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas.

[2.24] Antoni Miralda. Museo de las Rangerettes. 1977

[illegible]

humanas y su contexto social, más que la existencia de un espacio simbólico independiente y *privado*.¹⁷⁸ A este respecto, encontramos a Antoni Miralda avanzando en los setenta situaciones y problemáticas que definirán en gran medida la dirección de la producción de algunos de los artistas más relevantes activos durante los noventa, tales como Félix González Torres o Rirkrit Tiravanija (1961).

La instalación y la crítica sociológica

Este apartado merece mención especial en el ámbito de la instalación de los años setenta. Al final de la década de los sesenta, y en consonancia con las propuestas conceptuales, se inicia un tipo de arte visual en firme y constante relación con la sociología y el mundo científico en general, empleado como arma crítica en contra de la Institución y el mercado del arte. La realidad se convierte en protagonista de las propuestas artísticas y los artistas adoptan actitudes muy similares a las de los sociólogos, filósofos o antropólogos para reflexionar sobre las condiciones económicas, sociales y políticas en torno al hombre y a la construcción del valor del arte. La instalación, desde el principio, se erigió en el formato preferido por los artistas para realizar este tipo de comentarios críticos. Este tipo de instalación será la más abundante en la España de los setenta y acabará reafirmandose con decisión durante los noventa. Los *mass media* y su servilismo respecto al poder, la falta de esperanza en su poder liberador, y el hombre como ser absolutamente condicionado por ellos, será uno de los discursos más empleados en estas instalaciones, lo que en más de una ocasión desembocó en un arte de 'sitio-específico', de corte sociológico, e incluso de encuesta.

El comentario crítico-sociológico será prioritario en algunas de las instalaciones de Antoni Miralda, como *Coca-Cola-Polenta* [2.25], realizada en 1978 para la exposición *Venezia Revenice*. En esta ocasión Miralda actuó en el suntuoso salón barroco del Palazzo Grassi de Venecia. La instalación consistió en un enorme contenedor de plástico transparente con agua extraída del Gran Canal, sobre el que flotaban un par de latas de coca cola, situado justo debajo de una inmensa y opulenta araña central de la que pendía una lámpara muy potente. Alrededor del contenedor acuático había una mesa metálica de nueve metros que sustentaba trescientos kilos de polenta negra y sepia, que el público podía comerse en el transcurso de su visita. En torno a este dispositivo central había cuatro ven-

tiladores negros en funcionamiento, señalando los cuatro puntos cardinales y sus vientos correspondientes. Un espejo situado en la base del contenedor acuático reflejaba la riqueza y la voluptuosidad decorativa del techo barroco del Salón Noble.

Miralda aludía así al problema del turismo de masas que sufría la ciudad más turística del mundo, encarnado en un par de latas flotantes de coca cola que contaminaban las aguas del Canal —introducida en Venecia en el año 1949—, en contraposición con la polenta —plato típico veneciano muy sencillo en su elaboración a base de harina de maíz traída también de las Américas—. El paisaje sucio y contaminado permitía, sin embargo, apreciar la riqueza artística de un pasado remoto lleno de esplendor cultural. Después de unos días, el proceso de putrefacción de la polenta exhalaba unos olores similares a los que exhala el agua de los canales en la época más calurosa del año y más repleta de turistas. El incidente provocó el retiro de la instalación.

Si en arte contemporáneo se ha teorizado abundantemente sobre el concepto de '*site specific*', Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) reivindica también para su trabajo el de '*time specific*' o '*context specific*'. Se trataría de un tipo de arte sintomatológico, de urgencia incluso, que conectaría con la realidad de un momento específico. Lo que no significa, como el propio artista señala, que un arte de estas características no pueda poseer un valor general al margen de su valor de momento específico, y no pueda ser adaptado y recontextualizado en diferentes lugares sin perder la potencia de su significado original, como ha sucedido en múltiples ocasiones con la mayoría de su trabajo.

Muntadas es otro de los artistas españoles que a principios de los años setenta abandonó España en busca de contextos geográficos más apropiados para el desarrollo de su trabajo. En 1971 realizó su primer viaje a EE.UU. donde fijaría su residencia hasta la actualidad. Su importante proyección internacional trabajando y exponiendo por todo el mundo, y una producción sumamente

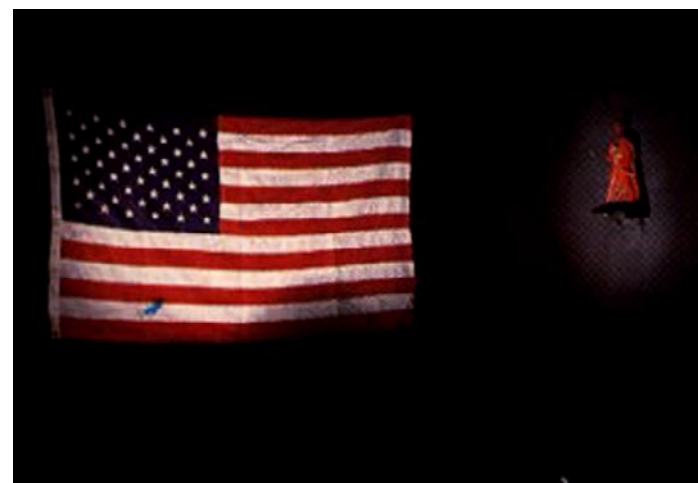
[2.28] Antoni Muntadas. *The Last Ten Minutes*. 1976. The Kitchen, NY. Vista parcial de la Instalación. Tres monitores retransmitiendo los últimos 10 min. De programciones televisivas de sus países.



[2.29] Antoni Muntadas. *N/S/E/O*. 1976. Bienal de Venecia. Dibujo preliminar de la Instalación.

[2.29] Antoni Muntadas. *N/S/E/O*. 1976. Vista general de la Instalación.

[2.29] Detalle de las banderas.



heterogénea¹⁷⁹, en cuanto a técnicas y medios se refiere, revela la inoperatividad de unas abstracciones históricas reduccionistas en el intento por trazar ‘la historia de la instalación en España’. Sobre todo, si pensamos, como Muntadas que las obras de arte son principalmente del lugar donde se producen, no sólo en cuanto a producción se refiere, sino por la estrecha dialéctica que en su caso se da entre la obra y el sitio donde se ha producido.

Aunque desde muy temprano abandonaría el objeto de arte autónomo para dedicarse por completo a la instalación, también desde muy temprano empezaría a hacer uso indiscriminado de diferentes medios y soportes —vídeo, instalación, *performance*, fotografía, sonido, objetos, intervenciones públicas, piezas de catálogo— en función del proyecto a desarrollar, lo que ha hecho de él un artista multidisciplinar difícilmente clasificable.

Tras finalizar sus estudios en ingeniería industrial en Barcelona y Terrasa, en la década de los sesenta se inicia en las artes plásticas próximo a un arte pictórico al que nunca retornaría. El año 1971 marca el inicio de una nueva etapa ‘conceptual’ en la carrera de Muntadas. Fue el año en el que presentó su proyecto de los *Subsentidos* en la Galería Vandrés de Madrid.¹⁸⁰ En el catálogo de esta exposición Muntadas incluyó un texto que funcionó como declaración de principios en la que todavía hoy sigue creyendo. Supuso el abandono definitivo de la pintura y el inicio de un cambio ra-

dical en su trabajo. Es ese texto Muntadas ponía en entredicho el interés público de un género tan explorado como el pictórico y su rol como mercancía elitista.

A pesar de los muchos medios empleados a lo largo de su trayectoria, de su trabajo emana una enorme coherencia que tiene que ver con los conceptos y las ideas que desarrollará a través de lo que el artista denomina ‘proyectos’. Este concepto revela una forma de trabajar orgánica cuyo resultado es un enorme *project in progress*. Un único proyecto en continuo progreso, dilatado en el tiempo y en el espacio a través de diferentes medios, que se viene desarrollando desde los inicios de su carrera y cuyo resultado final es difícil de predecir. Con el interés del antropólogo o del sociólogo, dirige su atención a determinados conceptos que tienen que ver con la construcción simbólica de la realidad social contemporánea, lo que él define como ‘*media landscape*’: publicidad, marketing y medios de comunicación en su función propagandística del poder dominante y de sometimiento cultural. A través de la fragmentación de los significados objetivos y subjetivos del lenguaje y la imagen de los *mass-media*, analiza sus mecanismos secretos invisibles *a priori* para el espectador.

Si cada trabajo de Muntadas es fruto de un largo proceso de estudio e investigación más próximo al trabajo del antropólogo y el arquitecto que al del artista plástico tradicional, sus instalaciones también podrían ser interpretadas en este mismo sentido como enormes ‘maquetas’ arquitectónicas. Si el arquitecto explora con ellas diferentes aspectos constructivos —la escala, el volumen, la circulación, el urbanismo...—, la complejidad de un género como la instalación ofrece a Muntadas la máxima libertad para analizar factores políticos, religiosos, económicos y culturales de la realidad social contemporánea, a través de la imagen, el sonido, los objetos o los elementos arquitectónicos. La dimensión espacial de una instalación permite además la participación activa del espectador, deambulando en su interior y explorando también él los contenidos. Muntadas solicita del espectador la implicación total para extraer una interpretación. De ahí la importancia que el artista otorga al eslogan “Atención, la percepción requiere implicación”.

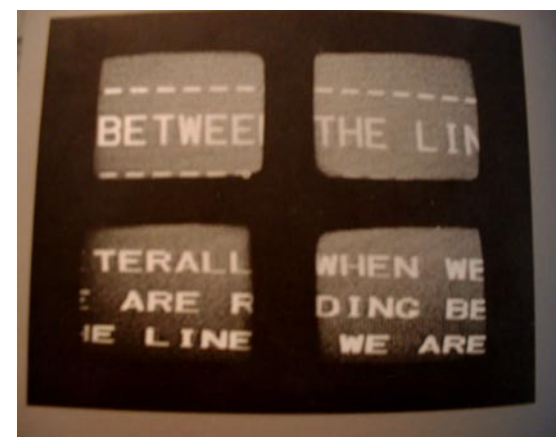
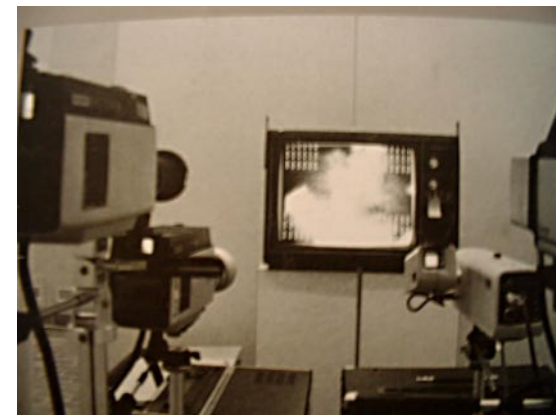
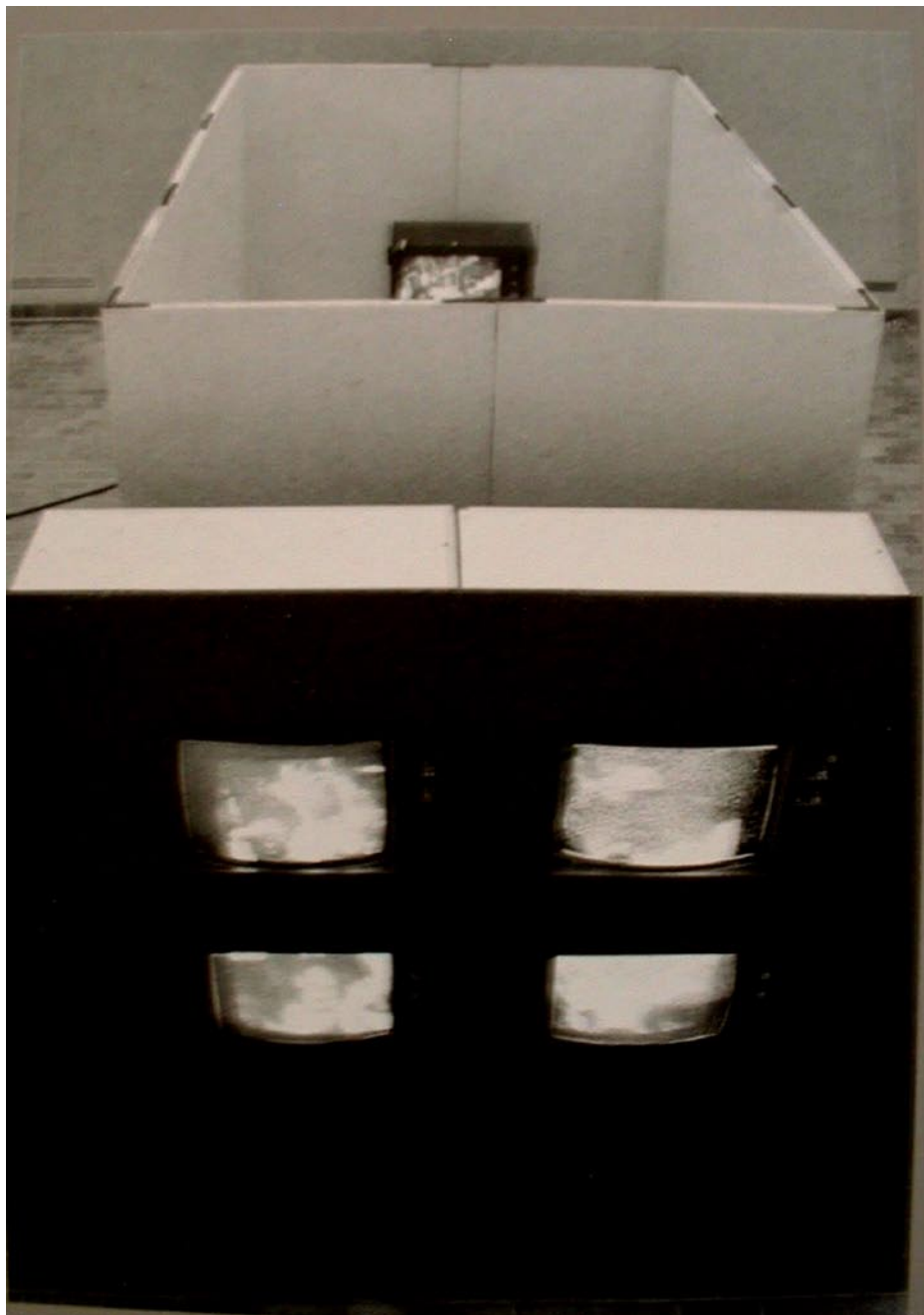
Desde 1971 hasta 1976 Muntadas realizará diferentes instalaciones entre las que destacan *Emisión/Recepción* (1974), [2.26] *HOY* (1975) [2.27] o *The Last Minutes* (1976), [2.28] de escasa envergadura en su complejidad formal y en las que la televisión como objeto, contene-

¹⁷⁹ Mencionamos el encomiable trabajo de catalogación que, con la ayuda de Eugeni Bonet y otros especialistas, ha realizado Muntadas con la totalidad de su producción artística. El soporte empleado ha sido el CD Room, un soporte que permite la interacción y que hoy se revela como la mejor de las herramientas posibles para documentar el evento artístico contemporáneo y, en concreto, el formato de la instalación. El CD incluye toda una suerte de dibujos preparatorios, documentación fotográfica y audiovisual —no sólo de las piezas sino también de los lugares de exposición—, información textual, bibliográfica, etc., todo perfectamente situado en un impecable marco teórico-conceptual concebido por el crítico e historiador Eugeni Bonet. Parecería que esta suerte de “retrospectiva virtual” se propusiera culminar la trayectoria del artista como ‘obra de arte total’, con el material *ready-made* de su perpetuo *work in progress*. La comodidad y practicidad de operar con esta clase de ‘catálogo’ virtual frente a la dificultad y precariedad de los métodos convencionales, revela la absoluta necesidad de aplicar, de forma generalizada, la tecnología al ámbito de la documentación del evento artístico contemporáneo.

¹⁸⁰ Su interés por los *subsentidos* le llevó a explorar con el conocimiento directo de formas elementales y materiales pobres que se ofrecían al público para ser experimentados mediante el tacto, el gusto y el olfato. Sentidos denostados a largo de la historia del arte pero igual de aptos para la experiencia estética que la vista y el oído. Ahora el espectador entraba en contacto directo con los objetos que se exponían, manipulándolos de formas diversas. De estas primeras experiencias con los objetos tridimensionales, el espacio y el espectador, Muntadas derivó pronto hacia los ‘entornos’, primeros estadios de lo que serían años más tarde sus instalaciones a gran escala.

[2.30] Antoni Muntadas. *Between the Lines*.
(1979). Film/Video Foundation de Boston.
Vista general de la instalación.

[2.30] Detalles.



dor o continente, es el denominador común de todas ellas.¹⁸¹ Pero sería *N/S/E/O* (1976) [2.29], la instalación que presentó en el marco de la Bienal de Venecia, la obra que marcaría el inicio de una nueva concepción en la construcción de unas instalaciones que van ganando en complejidad formal y espacial. Respecto a ella el artista escribió: “Espacio físico cerrado que se refiere a un espacio abierto y mental” apuntando, quizás, lo que para el artista podría ser también una posible definición de instalación. El espacio físico cerrado consistía en una habitación en penumbra, en cuyo centro y sobre el suelo había un mapa mundi a gran escala, iluminado por un foco de luz direccionado hacia la Península Ibérica. Otros cuatro haces de luz completaban la iluminación escenográfica de la pieza, subrayando las confrontaciones de opuestos a través de un doble eje geo-ideológico encarnado por un crucifijo frente a una efigie de Exú —una especie de diablillo dionisiaco divertido de la macumba brasileña—, y una bandera estadounidense frente a otra de la Unión Soviética. Completaba la instalación un fondo sonoro con himnos nacionales de diferentes países.

Según el propio artista se trataría de una obra de ‘*time specific*’ o, lo que es lo mismo, un tipo de obra que manejaría unos datos extraídos de la realidad más inmediata con los que la audiencia está familiarizada. Será precisamente el concepto de ‘*time specific*’ la constante que direccionará todo el trabajo de Muntadas de ahí en adelante. Sus instalaciones son un ejemplo representativo de la complejidad del proceso que antecede a la síntesis de la obra. Muntadas trabaja con la confrontación de opuestos, otra constante en su producción, que en el caso de *N/S/E/O* es de tipo icónica —crucifijo y efigie de Exú— y simbólica —banderas—, para crear la verdadera geografía de poder que rige el mundo.¹⁸² Se trata de un trabajo de contraposición y yuxtaposición en el que se utilizan elementos de representación muy amplios, no literales, que per-

miten los desplazamientos semióticos y las lecturas abiertas personales. Elementos todos cotidianos que por su fuerte carga de significación acaban vaciándose de contenido y empleándose de forma banal. Muntadas, en el marco retórico geopolítico de la Guerra Fría, se apropia irónicamente de ellos para volverlos a llenar de significación simbólica, revelando los mecanismos ‘invisibles’ que los direccionan y despertar así la reflexión crítica en el visitante.

Siempre interesado en la exploración del control y la censura en la información ejercido por la cosmovisión dominante a través de los *media*, Muntadas presentó por primera vez *Between the Lines* (1979) [2.30] en la Film/Video Foundation de Boston. De escasa concesión formal y con el monitor de televisión como objeto protagonista, se situaba muy próxima a los plantemientos y soluciones formales empleadas en instalaciones anteriores como *Emisión/Recepción* (1974), *HOY* (1975) o *The Last Minutes* (1976). Centrada, como su título indica, en la necesidad del espectador de ‘leer entre líneas’ para analizar la realidad, el montaje consistió en dos espacios complementarios pero independientes. En el primero, un recinto cuadrangular de muros cuya altura permitía al espectador saber lo que acontecía en su interior, poseía un monitor de televisión en funcionamiento emitiendo imágenes en blanco y negro de la programación de las noticias. Una televisión secuestrada cuyas imágenes, recogidas por cuatro cámaras dirigidas exclusivamente a las esquinas de dicho monitor, se reproducían en el exterior —fuera del recinto cuadrangular— en una imagen de mayor tamaño constituida por cuatro monitores, en el propósito de reconstruir la imagen original. Frente a ella un par de sillas invitaban al espectador a tomar asiento y ‘leer entre líneas’ para facilitar el cuestionamiento de lo que allí sucedía. La imagen resultante, omitiendo la parte central, presentaba evidentes pérdidas de información visual respecto a la original. Se trata de nuevo de hacer visible lo invisible, de sugerir posiciones desde donde ahondar en los significados que rigen la información mediática, capaz de conformar nuestras experiencias de lo real en mayor grado que las nuestras personales. Un tema que guiará la totalidad de la producción de Muntadas desde el principio hasta la actualidad.

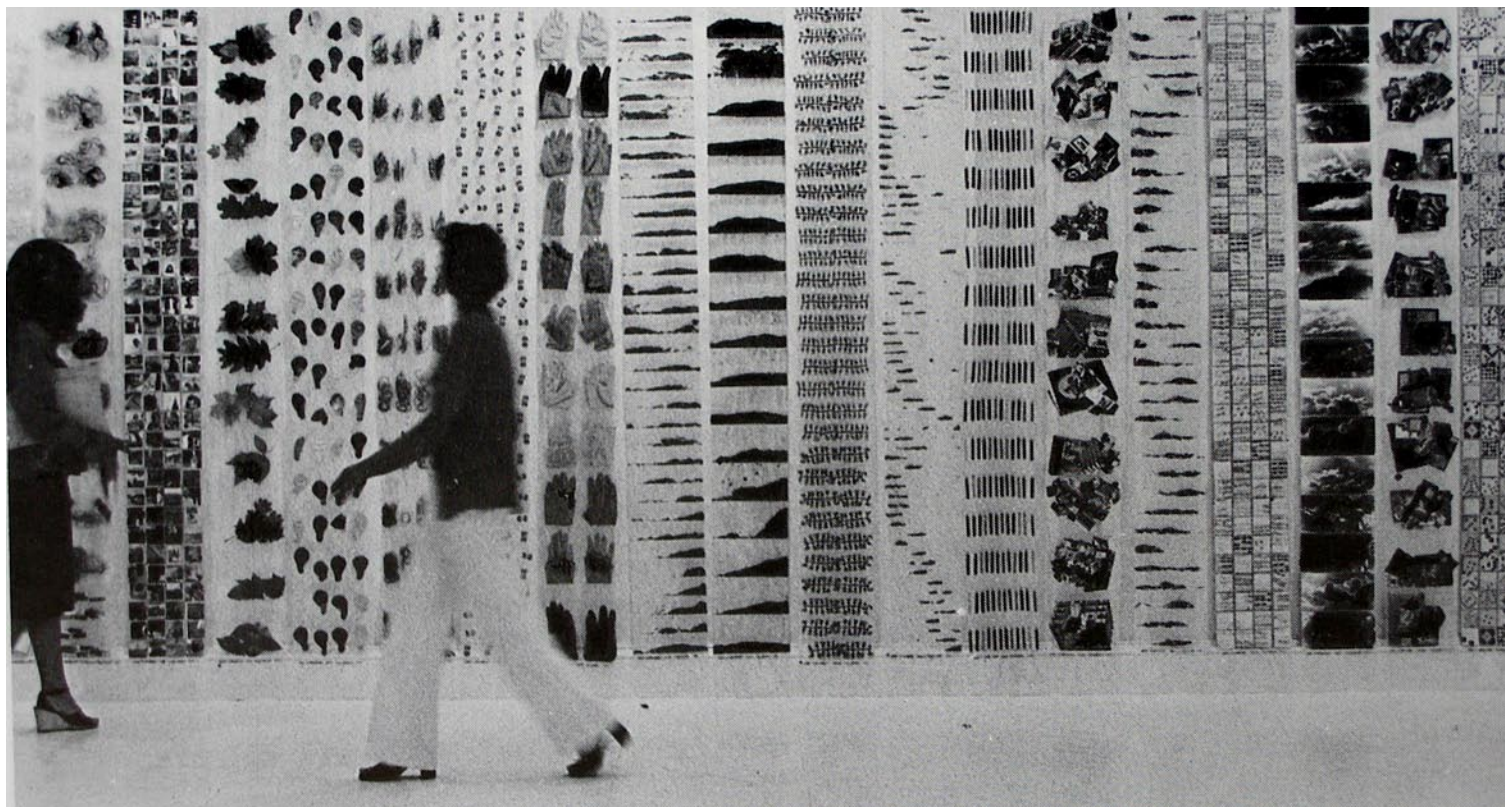
Si el ámbito de las propuestas artísticas alternativas en la España de los años setenta fue un fenómeno marginal, de difícil entendimiento y restringido a una pequeña comunidad, cuánto más trabajos y silenciados serían los esfuerzos de las artistas que por primera vez en España luchaban por salir del anonimato y encontrar un lugar en una estructura claramente dominada por hombres. No sería hasta los años ochenta, principalmente, cuando en España empiecen a despuntar con fuerza las artistas femeninas, cuyo trabajo empieza a recibir la misma consideración que el de sus

¹⁸¹ “La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es nada diferente a la utilización que hizo Duchamp de objetos de *ready-mades* o a la utilización que hizo Warhol del bote de sopa Campbell ¿Qué diferencia hay entre apuntar la cámara a una calle o a una imagen televisiva? Para mí la televisión es un objeto más, parte del paisaje que nos rodea.” Antoni Muntadas en *Antoni Muntadas: From Barcelona to Boston*, citado por BONET, Eugeni; *Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas. Híbridos*. Catálogo de exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1988. pág. 23.

¹⁸² Sobre la manera de contemplar el mundo disgregado en dos visiones opuestas, el colectivo de artistas El Perro nos recuerda: “La ‘oposición’ como faceta del espectáculo que fomenta la percepción de un sistema dual que se complementa con y da carta de naturaleza a lo establecido, que necesita de su contrario para mantener —y extender— su hegemonía. Fuerzas contestatarias que en el fondo pretenden ser los beneficiarios de privilegios propios del orden que pretenden negar.” El Perro en *Un nuevo y bravo mundo* en www.contraindicaciones.net (Última entrada 14/1/2006)

[2.31] Eugenia Balcells. *SupermercART*. 1976.
Instalación mural de 72 piezas de plástico
transparente de 270 x 29 cm.
Sala Viçón, Barcelona. Vista general.

[2.31] Detalles.



colegas masculinos. Sin embargo, se podrían citar nombres como los de Ester Ferrer, Ángeles Marco, Angels Ribé, Fina Millares, Paz Muro, Eugènia Grau o Eugènia Balcells que en la década de los setenta, o incluso antes, empezarían a desarrollar un importante trabajo dentro de los márgenes de lo que se entendía por arte pobre, ‘conceptual’, experimental o alternativo.

De entre todas ellas, Eugenia Balcells (1943, Barcelona) será la única artista española que prosiga trabajando con la instalación y el arte audiovisual en su trayectoria artística, alcanzando gran proyección internacional hasta la actualidad. Al igual que algunos de sus colegas, tras finalizar su licenciatura en arquitectura en la Universidad de Barcelona en 1965 marchó a EE.UU. En Nueva York realizó un master de arte en la Universidad de Iowa y se familiarizó con la concepción multimedia de la práctica artística. Tras una corta estancia en España, en la década de los ochenta regresaría definitivamente a Nueva York para instalarse allí hasta el final de los noventa.

Su nombre no figuró en la lista de los miembros del Grup de Treball, pero fue un figura representativa del arte vanguardista español, muy ligada a las corrientes ‘conceptuales’ en España. Al calor de las cuales realizará sus primeros trabajos, siempre interesados en la exploración de los más diversos campos artísticos y sobre todo en las posibilidades de interconexión entre ellos, sirviéndose de la instalación, el cine, el diseño, el vídeo, la fotografía, el libro, las *performances* y las partituras. No será hasta la década de los noventa cuando se dedique casi con exclusividad a la creación de instalaciones audiovisuales.

Su trayectoria artística siempre estuvo muy influenciada por el empleo de los nuevos medios y de la última tecnología a su alcance. Fue pionera en la utilización de los medios gráficos, fotográficos y audiovisuales y destacó, sobre todo en esos primeros años, en la realización de películas vanguardistas y en la práctica del vídeo-arte. También manifestó un temprano interés por la música —muy influenciada por John Cage— que le llevó a colaborar con músicos como Peter van Riper, Malcom Goldstein y Barbara Held.

A pesar de la gran diversidad de medios y estrategias que pueblan su producción, existe en ella también un denominador común temático que la dota de coherencia. Ya desde finales de los sesenta, su trabajo se centró en el comentario crítico a la sociedad de consumo y el mercado del arte. La estrategia recurrente en este tipo de trabajos fue la apropiación de elementos extraídos del universo para su acumulación, almacenamiento, combinación y asociación. Datos fragmentarios y reliquias, presentadas en forma de *collages*, *assemblages*, murales o instalaciones.

La crítica al consumismo feroz, al mercado del arte y a la experiencia del exceso fue el tema que Eugenia trató en su primera instalación de 1976. Se tituló *SupermercART* [2.31] y se presentó en la Galería Vinçon de Barcelona. Con ella se dio a conocer en el panorama artístico catalán, muy poco después del regreso de su primer viaje a Nueva York. Influenciada posiblemente por las corrientes pop y el *assemblage* estadounidenses¹⁸³, esta obra, que no ocupa todavía más que una gran superficie de pared blanca de la galería, se trata del primer intento de Balcells de abandonar el formato y los materiales convencionales para aproximarse a la práctica de la instalación, mediante la activación del espacio y la intervención directa del público.

La obra consistió en 72 largas tiras de plástico transparente colgadas, mediante anillas, a una barra fijada a la pared. Las tiras caían verticalmente sobre ella, una al lado de otra, hasta ocupar una gran superficie. De esa manera, Balcells logró crear un ambiente-mural, un microcosmos de la multitud de cosas que nos rodean, que pretendía emular las características de un espacio de exceso, de acumulación y de venta de los objetos de consumo más dispares. Las grandes tiras de plástico transparente —un material que ya había sido utilizado por ella en sus trabajos de diseño y en sus ‘libros transparentes’ (recordemos el trabajo de Valcárcel Medina)— poseían diferentes compartimentos en los que se acumulaban objetos banales —pipas, condones, crucigramas, arroz, naipes, guantes, cigarrillos, sal, pasta de sopa, escritos, cromos, postales, juguetes...— o las reproducciones impresas reducidas del objeto en cuestión cuando éste resultaba inabarcable por su tamaño —coches, nubes, obras de arte, productos cosméticos, platos combinados, televisores...—.

Pero la disposición de dichos artículos no respondía a un orden de saturación caótica sino a un exceso repetitivo y organizado en orden alfabético. Cada tira de plástico apilada en las paredes y ordenadas de la A a la Z, contenía en su interior objetos de una serie

¹⁸³ Recordemos que la exposición *The American Supermarket* —recientemente reconstruida en la exposición *Shopping* (2002) en Schirn Kunsthalle (Frankfurt)—, se celebró en 1964 en la Bianchini Gallery de Nueva York., un año antes de la llegada de Balcells a EE.UU. En ella intervinieron numerosos artistas pop, entre ellos Andy Warhol, Robert Watts y Jasper Johns, con la intención de mostrar las evidentes similitudes en las sociedades modernas, entre ir a un supermercado a comprar comida o a una galería a comprar arte. Como apunta la especialista Cécile Whiting, la exposición, además de desencadenar cuestiones en torno a la figura alienada del consumidor-espectador completamente absorbido por la acumulación de mercancía, recreaba un ambiente particularmente asociado con consumidoras-mujeres, cuya relación con el *shopping*, a diferencia de los hombres, se suponía consecuencia de “pensamientos inconsciente y ocultos, asociaciones y actitudes.” Cécile Whiting; *A Taste for Pop*. Cambridge, 1997. pág. 34-5. Citado en BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 27.

[2.32] Eugènia Balcells. *Fin*. 1977-8
Instalación mural a partir de "fines"
extraídos de fotonovelas. Galería Ciento,
Barcelona.



cuyo nombre comenzaba por una letra del abecedario. Había, por ejemplo, una tira correspondiente a la serie 'aire' que estaba vacía. Esta forma de ordenación alfabética evocaba directamente el formato del catálogo de venta y presentaba cierto paralelismo con la geometría fractal, fundamentada en la interacción y repetición de formas semejantes hasta originar una estructura compleja. Apoyada en la dialéctica de las partes autónomas y la repetición, Eugènia construía grandes *collages*, murales o instalaciones que le permitían alcanzar visiones generalizadas sobre un fenómeno.

Además de los evidentes efectos estéticos de forma, color, material y tamaño de la disposición de los objetos sobre la pared, el verdadero interés de la instalación *SupermercART* radicaba en la posibilidad de intervención del espectador adquiriendo por separado, a un módico precio, cada uno de los objetos que constituían la obra.¹⁸⁴ Balcells abría con ironía el debate sobre el mercantilismo masivo de la sociedad de consumo que afecta por igual al objeto de arte. Algo que ya quedaba explícito en el propio título de la instalación. La adquisición inmediata del objeto por parte del público durante todos los días que permaneció abierta la exposición, ocasionaba un juego transformador azaroso en la configuración formal de la obra. Artista y público intervenían así en un proceso de co-creación de la obra de arte.

El visitante, a modo de catálogo de mano, encontraba a la entrada de la galería una hoja suelta rosada del clásico papel barato de los folletos de oferta, con el correspondiente desglose de piezas y relación de precios de cualquier galería comercial. En él Balcells incluyó el siguiente texto publicitario extraído de un catálogo comercial norteamericano: "Aquí tiene usted una lista dividida en cinco categorías de precio, útil en cualquier época del año por una acertada SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE REGALO. En período de fiestas, esta selección le será de una ayuda excepcional. Ésta es la lista preferida de los comerciantes, incluye excelentes INCENTIVOS DE VENTAS —PREMIOS— Y OBSEQUIOS PARA CLIENTES, etc. Todo ha salido de nuestro LLIBRE BLAU. El coste está SISTEMATIZADO y encontrará indicado el precio de venta al por menor de cada artículo."¹⁸⁵

¹⁸⁴ Recordemos como Claes Oldenburg, en 1961, alquiló una tienda en 107 East 2nd Street, para instalar su estudio en la parte trasera, mientras que la tienda en sí funcionaba como espacio de exposición y venta de sus esculturas de *papier maché*, a precio muy asequible, distribuidas por todo el espacio y recreando un ambiente de cualidades expresionistas pictóricas. Borrar definitivamente la estrecha barrera entre el mercado del arte y el mercado de objetos cotidianos, era el principal objetivo de Oldenburg.

¹⁸⁵ Eugenia Balcells, fragmento extraído del catálogo de *SupermercART*, citado en *Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III*. Palau de la Virreina. Barcelona, 1993. Catálogo de exposición.



El consumo, la acumulación, la abundancia, el materialismo y la publicidad continuaron conformando su propuesta temática en siguientes instalaciones de los setenta. Es el caso de *Ofertes* (1977) [2.32] en la Galería Ciento de Barcelona, una instalación audiovisual que incluía por primera vez reproductores de diapositivas, televisor y sonido —elementos ampliamente utilizados después a lo largo de toda su trayectoria—. Sobre una pared de la galería se combinaban las proyecciones paralelas de dos series de diapositivas, una que mostraba escaparates o interiores de comercios y almacenes, y otra con imágenes de publicidad impresa. Un monitor de televisión sin sonido retransmitía su programación habitual. El fondo sonoro lo proporcionaba un *collage* de mensajes publicitarios radiofónicos. Las relaciones que se daban entre imagen y sonido eran enteramente aleatorias, lo que producía en el espectador una fuerte sensación de descontextualización y distanciamiento propicio para la reflexión crítica sobre el bombardeo publicitario al que uno se ve sometido en el paisaje mediático.

Otro aspecto importante a destacar en estas primeras instalaciones de Eugènia Balcells es el interés que muestra por los sistemas de signos, los arquetipos y los códigos preestablecidos por las narrativas mediáticas. Su instalación *FIN* (1977-8) [2.33] presentada también en la Galería Ciento de Barcelona, se halla entre los primeros intentos en España preocupados por realizar un comentario 'feminista', en un momento en el que la consciencia de un arte de estas características en España era absolutamente

[2.33] Eugenia Balcells. *Atravesando lenguajes/Going Through Languages*. 1978. Instalación audiovisual. Dos canales de video. Colaboración con la antropóloga Marta Moia y el poeta Noni Benegas.

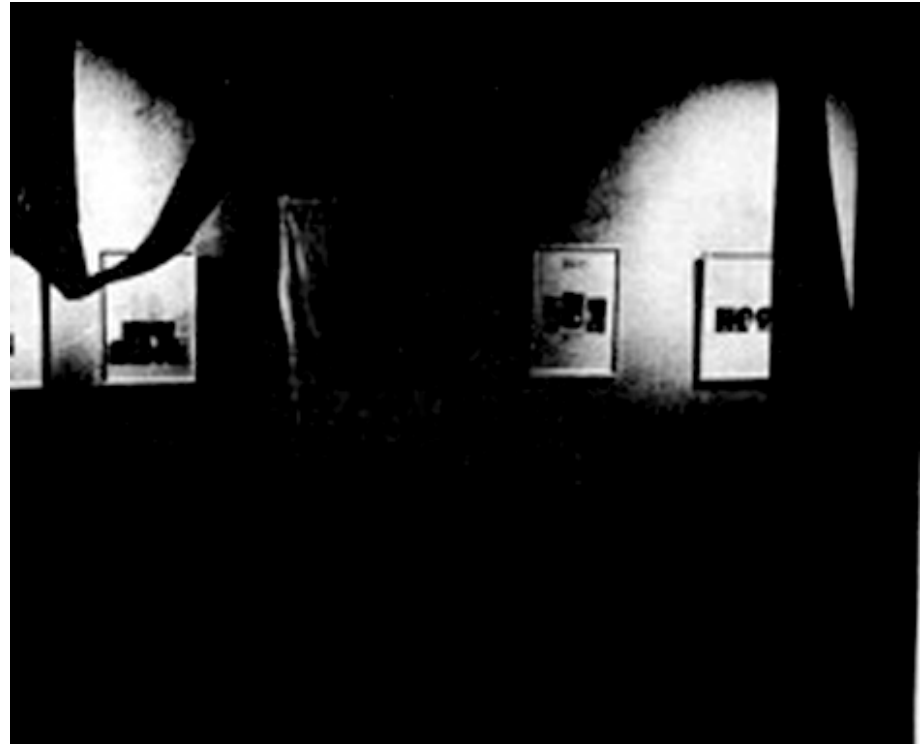
[2.34] Eugenia Balcells. *De Viva Veu*. 1973. Performance Eugenia Balcells. Librería Tartessos.



[2.35] Francesc Abad. *Crónica de una situación*. 1977. Instalación con performance. Sala de les Arts, Terrassa.

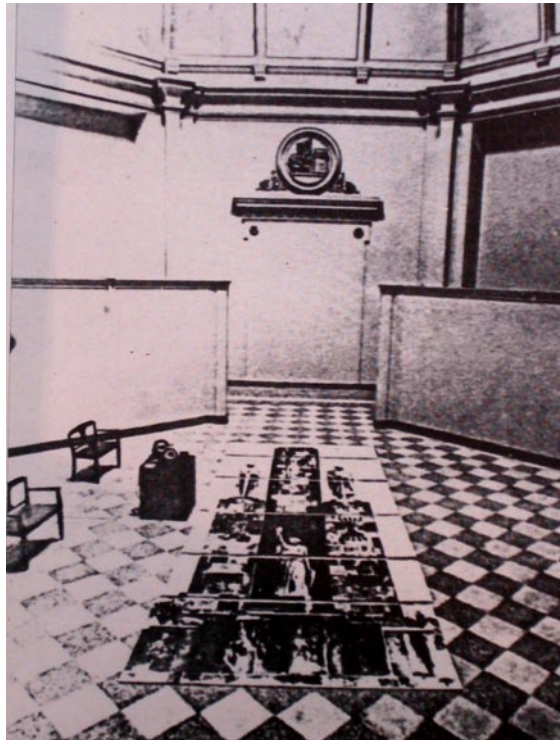
[2.35] Detalle de la instalación.

[2.35] Francesc Abad. *Crónica de una situación*. 1977.



[2.36] Francesc Abad. *Les Art's a Terrassa* (Les Setrilleres). (Las Artes de Terrassa. (La Aceitera). 1978. Instituto Industrial de Terrassa. Vista general de la instalación.

[2.36] Detalle del tablón de opiniones.



nulo. Muy en consonancia con las ideas feministas promulgadas por artistas como Carolee Schneemann, Valie Export o Joan Jonas, con esta obra se inicia un nuevo ciclo en la producción de Balcells en torno a la imagen de la mujer en los medios de comunicación de masas.¹⁸⁶ Los lenguajes objeto de estudio de este ciclo serán los de la televisión, el cine y los de los sub-productos híbridos de la fotonovela, la novela del corazón y la historieta ilustrada —géneros especialmente dirigidos a las mujeres y denostados por su carga simplista, doctrinal y reaccionaria—. *FIN* consistió en la indagación de la narrativa de la fotonovela. Limitándose a aislar en un gran mural, extendido a lo largo de la pared, de un centenar de viñetas finales ampliadas, evidenciaba —más que analizaba— por reiteración la cursilería de unas frases absolutamente estereotipadas que, entre otras cosas, implicaban por necesidad el emparejamiento heterosexual como ideal de felicidad.

Pero sería con la vídeo-instalación *Atravesando lenguajes/Going Through Languages* [2.33] (Nueva York, 1981), de concepción bastante anterior a su fecha de realización, en la que Balcells, en colaboración con la antropóloga Marta Moya y la poeta Noni Benegas, ofrece una lectura crítica más claramente feminista frente a los estereotipos culturales del cuerpo femenino vehiculado por los medios de comunicación.¹⁸⁷ Consistió en dos canales de vídeo, uno de ellos emitía imágenes del concurso Miss Universo del año 1981, donde se mostraban cuerpos de mujeres semidesnudas evaluados, pesados y medidos. El otro mostraba el cuerpo de dos mujeres dialogando, compartiendo su intimidad, “el cuerpo de la mujer que yo denomino siendo”, apuntaba la autora. Mientras que en el pri-

mer canal las imágenes estaban tomadas mediante primeros planos, planos generales y planos medios que provocaban el efecto de apropiación y sometimiento de los cuerpos, “siendo evaluado, desde fuera, desde la mirada del hombre, desde una cámara que sigue unos cánones”, el segundo canal mostraba imágenes que tomadas con una cámara móvil, montada en un sistema de ruedas, nunca ofrecían un punto de vista nunca fijo, sino fluido, que no limitaba la acción de los cuerpos. Éstos eran unos cuerpos femeninos libres, sin representación fija, ocupando un espacio igualmente privado, variable y no condicionado culturalmente. “Es la gran diferencia entre la cámara consumista”, explicaba la artista, “y la cámara exploradora. A mí me interesa la cámara que va buscando lo que no conoce, que busca lo que no ve, que va a sorprenderse.”¹⁸⁸ [2.34]

Francesc Abad (1944, Barcelona) es otro artista catalán perteneciente al ambiente artístico alternativo que formado en la tradición pictórica y escultórica, en 1971-2, después de un viaje a Nueva York, decidió abandonar por completo el lienzo y dedicarse a los nuevos soportes. Allí visitó museos y galerías y entró en contacto con artistas y el ambiente artístico que se respiraba, dominado fundamentalmente por las corrientes minimalistas. Con todo el bagaje de nuevas ideas regresó a España y mantuvo sus primeros contactos con el ‘conceptualismo’ español, realizando un arte muy próximo al *land art* y al *body art*.

Los años desde 1973-76 estuvieron fuertemente influenciados por el trabajo en equipo junto al Grup de Treball, con el que participó en todos los eventos organizados en España y en el extranjero. Pero a partir de 1976 se inicia para Abad una etapa en solitario dominada por un tipo de trabajo más reflexivo y filosófico que le llevó a realizar un arte sociológico de tipo comportamental y de encuesta. Es cuando abandona las acciones y se inclina por una obra menos efímera basada en el objeto y la instalación.

Con obras como *Homenaje al hombre de la calle* y *Crónica de una situación*, ambas de 1977, Francesc Abad comienza a familiarizarse con la dimensión ambiental, de la que no se había servido hasta el momento. Estas primeras obras-documento, con una clara intencionalidad política de denuncia de los métodos de tortura empleados contra el ser humano, condujeron a Abad, casi intuitivamente, hacia la práctica de la instalación. La incorporación espacial junto con el empleo de medios mezclados como la fotografía, la acción, el sonido, la documentación o los textos al servicio de una idea, fueron las principales herramientas.

¹⁸⁶ Este ciclo lo conforman además de *FIN* (1977-8), el film *Boy meets Girls* (1978), el libro *Ir y venir* (1978) y el vídeo bicanal *Travessant Llenguatges/Going Through Languages* (Nueva York, 1981).

¹⁸⁷ “La historia de la mujer es la historia del hombre”, proclamaba la artista VALIE EXPORT en los años sesenta, “precisamente porque el hombre ha definido la imagen de la mujer. el hombre crea y controla los medios sociales y de comunicación [...] ellos han formado a la mujer en concordancia con los patrones establecidos por estos medios [...] lo que demando es que las mujeres adquieran su propia voz y se conviertan conscientes de sí mismas. de acuerdo a desarrollar una imagen de la mujer definida por nosotras mismas [...] debemos emplear todos los media como significado de nuestra lucha y progreso social de acuerdo a liberar a la cultura de los valores masculinos [...] hasta ahora el arte ha sido mayoritariamente creado por hombres, y han sido los hombres quienes han tratado los temas de la vida en general, y los problemas de la vida emocional, hombres que han producido sus puntos de vista, sus respuestas, sus soluciones. ahora nosotras debemos articular nuestros puntos de vista! debemos destruir todas estas nociones de amor, fidelidad, familia, maternidad, esposa, nociones que no han sido determinadas por nosotras, y crear nuevas que se correspondan a nuestra sensibilidad y nuestros deseos... El futuro de la mujer será la historia de la mujer.” Valie Export. Recogido en “Woman’s Art” en *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishing. London, 2003. págs. 928-9.

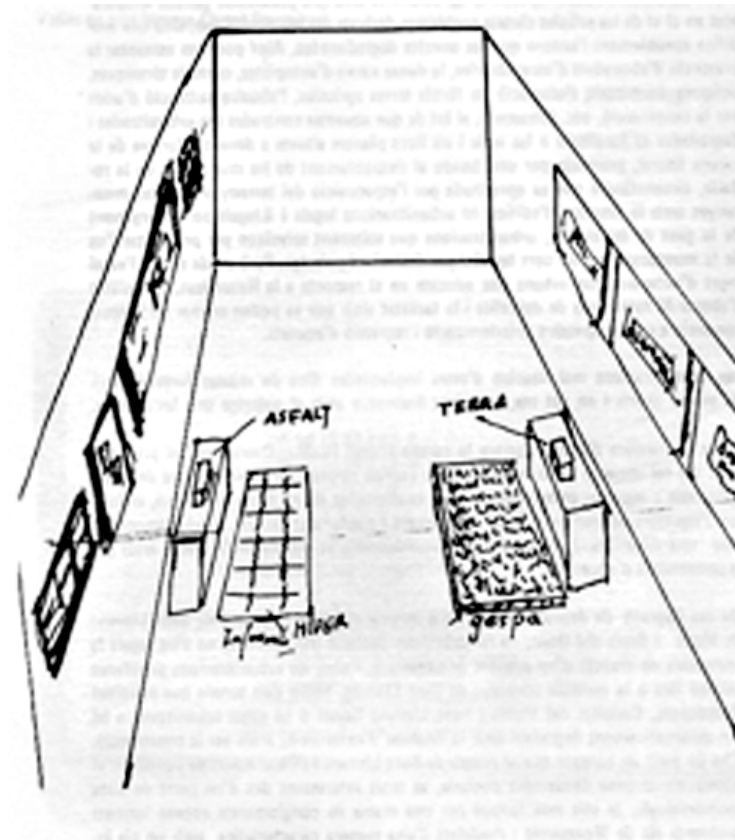
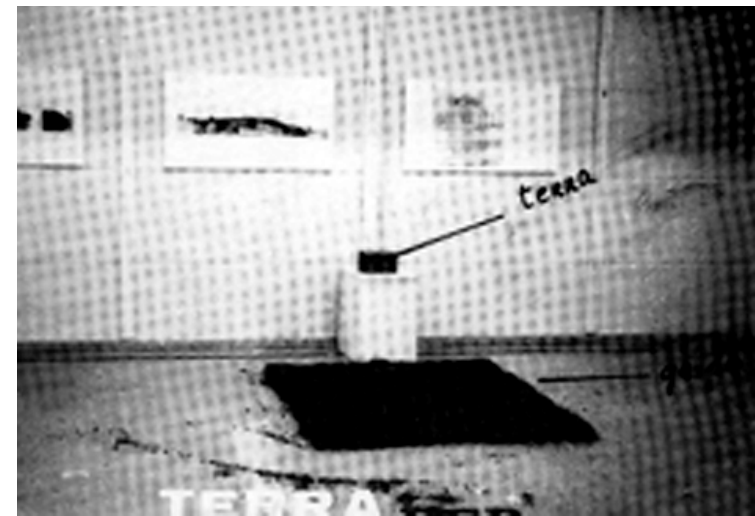
¹⁸⁸ Eugènia Balcells. Recogido en ÁLVAREZ, Basso Carlota; “Una conversación con Eugènia Balcells” en *Eugènia Balcells. Sincronías*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1995. pág. 87. Catálogo de exposición.

[2.37] Francesc Abad. *Degradación de la naturaleza*. 1978. Espai B/-125 de la Universitat Autònoma de Barcelona. Asfalto.

[2.37] Vista parcial de la instal·lació. Terra.

[2.37] Dibujo preparatorio de la instal·lació.

[2.37] Foto de cartel publicitario del Hipermercado.





Homenaje al hombre de la calle se presentó en la Sala Tres de Sabadell y fue el punto de partida para la posterior instalación *Crónica de una situación*. Partiendo de una importante labor de documentación sobre las torturas físicas y psíquicas que se producían en España bajo dictadura, la instalación se materializó en una serie de imágenes fotográficas y textos distribuidos sobre la pared de la galería. Además se incluía también el sonido, dotando a la obra de una nueva dimensión ambiental de la que no se había servido hasta el momento. Se trataba de la voz real de una persona, registrada en cinta, que narraba las torturas a las que había sido sometido en prisión.

Aunque *Crónica de una situación*, [2.35] expuesta en la sala Amics de les Arts de Terrassa, fue concebida en origen para desarrollarse como acción en el interior de la galería durante tres días, la parafernalia empleada en la recreación de un ambiente perturbador particular, nos hace referirnos a ella como la primera instalación-performática de Francesc Abad, co-producida junto al Grupo Prava. La instalación contó con varias fotografías en blanco y negro, enmarcadas y colocadas sobre la pared de la galería, cuyo contenido se refería también a la tortura, dos monitores de televisión que a un volumen estrepitoso retransmitía la programación real a las horas de apertura de la sala, una iluminación escenográfica que direccionada hacia algunos lugares concretos dejaba el resto del espacio en penumbra y, en el centro de la sala, cinco personas desnudas unidas entre sí por sábanas blancas —sugiriendo la presencia de cuerpos torturados—. A través de la dimensión ambiental y los medios mezclados habituales en la práctica de la instalación, Abad recreaba una atmósfera perturbadora que pretendía revelarse como fragmento de la realidad social y política del momento. La utilización del sonido, la imagen fija y en movimiento, la luz teatral, la ocupación del espacio y la interacción con el espectador se hallaban todos al servicio de la activación de los mecanismos sensoriales e intelectivos capaz de despertar las conciencias de lo que allí se estaba representando y sucediendo realmente en la realidad.

Con *Les Art's a Terrassa (Les Setrilleres)* [2.36] presentada en el Instituto Industrial en 1978, Abad realizó un tipo de instalación que ya de forma consciente se apoderaba del espacio circundante y solicitaba la intervención directa del espectador, inaugurando una nueva práctica que dialogaba muy directamente con la noción de 'sitio-específi-

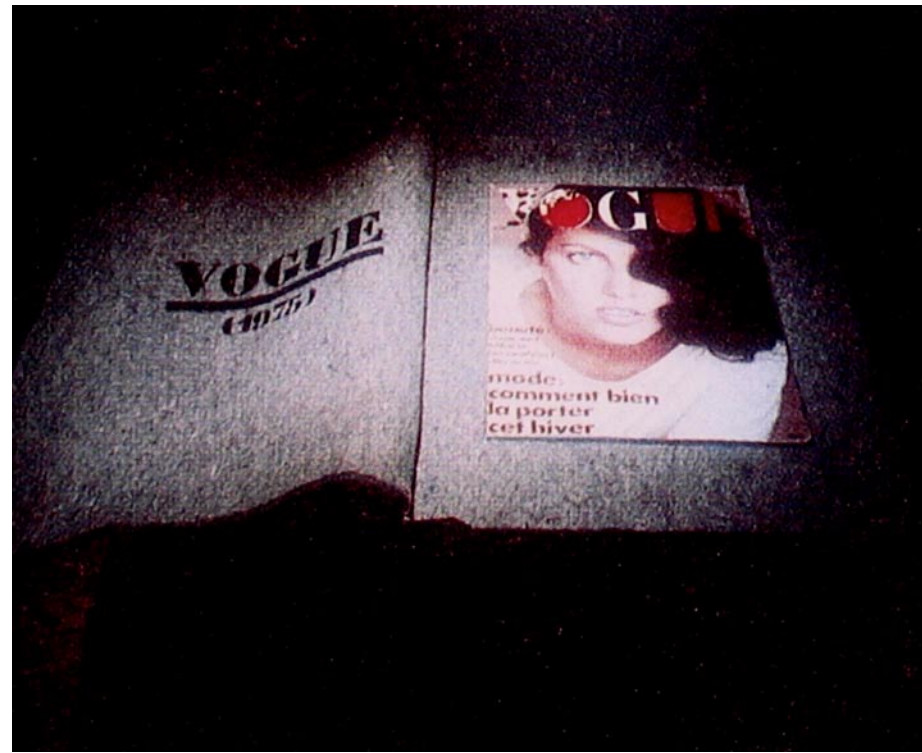
[2.38] Nacho Criado. *Prendas de vestir*. 1975. Vista parcial de la instalación. Galería G, Barcelona.

[2.38] Cartel de la exposición.



[2.39] Nacho Criado. *Disección de un inventario*. 1975. Instalació incluída en la exposició *Prendas de vestir*. Galería G, Barcelona.

[2.40] Intervenciones en la revista *Vogue*. Incluida en la exposició *Prendas de vestir*.



co'.¹⁸⁹ En ella participaron también Antoni Miralda y Eugenia Grau. La idea fue crear, en una habitación circular con falsas paredes, una instalación que consiguiera generar opinión en el espectador y abrir un debate público sobre el Monumento de los Caídos —una reliquia franquista situada en Terrasa—. Por su forma arquitectónica el monumento en cuestión pasó a denominarse popularmente 'la aceitera', el cual fue representado fotográficamente a una escala reducida de 7 x 3 m. sobre el suelo de la sala del instituto.

El monumento fue objeto de un completo estudio documental a través de unas fuentes que se remontan al año 1944. La instalación contó con fotos, escritos y documentos de esa época. Dos proyectores de diapositivas mostraban imágenes del monumento en cuestión que podían ser contempladas desde un par de sillas dispuesta para tal fin. Una grabación sonora con un texto de Lluís Cugota, hablaba de la situación y el contexto actual del monumento, dotando de soporte verbal a las imágenes proyectadas. Además, se improvisó un tablón de propuestas para motivar al espectador a participar dando su opinión personal sobre la pertinencia de la existencia de tal monumento.

Recordemos a este respecto la fórmula que Hans Haacke empleara en su *MOMA-Poll* en 1970, y más tarde en *Shapolski at al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), investigando las relaciones entre los individuos, la localización geográfica, y la vivienda en N.Y. A través del formato encuesta, en *MOMA-Pull* los visitantes al museo eran estimulados a ofrecer su respuesta a la pregunta: "¿Podría el hecho de que el Gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina ser una razón suficiente para no votarle en Noviembre?". El visitante podía emitir su opinión a través del aparato democrático de la votación, introduciendo una papeleta en la urna con un SI o con un NO. Los resultados finales dieron la mayoría al SI, con 25.566 votos, frente a los 11.563 del NO. Encontraríamos en Francesc Abad el mismo tipo de interés por las cuestiones sociales y políticas que envuelven la cotidianidad del ciudadano, empleando para ello los mecanismos democráticos de

la libre expresión de ideas en el contexto institucional de la galería, el museo o la universidad.

Como en algunas de las intervenciones de Hans Haacke, localizamos en *Les Art's a Terrassa (Les Sotrilleres)* de Abad, aunque todavía de forma embrionaria, la mayoría de las constantes conceptuales que conducirán su obra a lo largo de los setenta: el arte como trabajo de reflexión sobre las circunstancias sociales y políticas de la situación del ciudadano, como obra de 'sitio específico', como posible vía de solución racional a los problemas y como método de activación de la memoria colectiva, en el empleo de la libre circulación de ideas supuestamente permitida en todo sistema democrático, esta vez dentro del contexto institucional de la universidad, la galería o el museo. "[...] la trascendencia de la memoria o la amnesia histórica", apuntaba Jordi Font Agulló en el catálogo de una exposición de Abad celebrada el pasado año, "como elementos determinantes en la conformación del capital simbólico imprescindible en los procesos de autoidentificación de los diversos grupos sociales o de la totalidad de una comunidad, constituye en eje sobre el que gira la muestra de Francesc Abad."¹⁹⁰

Las mismas constantes que inspirarían después *Degradación de la naturaleza* [2.37], instalación realizada en 1978 y expuesta en el Espai B/-125 de la Universidad Autónoma de Bellaterra. Volviendo a hacer uso de la práctica artística como medio para reivindicar un problema social —en este caso un abuso ecológico—, la instalación supuso un giro en el tratamiento de Abad sobre el tema de la naturaleza. Si hasta ese momento, en sus acciones y obras de *land art*, ésta había hecho acto de presencia como paisaje natural idílico, paraíso o Arcadia que había que recuperar, ahora Abad nos presenta la naturaleza como ecología degradada por la acción del hombre.¹⁹¹

La instalación formaba parte de un trabajo más extenso que trataba la problemática del medio ambiente en la zona de Sant Llorenç de Munt y sus alrededores. En concreto, ponía en tela de juicio la construcción de un hipermercado en la autopista del Vallés, que cambiaba por completo la fisonomía del paisaje y que acababa con

189 El artista explicaría el proceso de trabajo que va de la idea a la instalación en estos tres estadios: "El apunte borrador es previo a la parte y al todo [...] la densidad de residuos acumulados por la memoria, la realidad cotidiana y el mundo interior o visión poética. La parte como fragmento sería la realización del apunte ya con forma, y ocupando un mínimo espacio, sin ser todavía una instalación. [...] la instalación sería la ocupación de la totalidad del espacio por el concepto/objetivo, en el cual se pasa de ser simple observador a ser sujeto activo al estar incorporado físicamente dentro del propio espacio artístico." Francesc Abad; "Paisaje y Protesi" en *La línea de Portbou. Homenatge a Walter Benjamin*. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu. Barcelona, 1990-1. pág. 58. Catálogo de exposición.

190 FONT Agulló, Jordi; "Las voces bajas del pasado frente a la utopía degenerada" en *El camp de la bota*. Fundació Espais. Gerona, 2004. *Fórum Universal de les Cultures*, 2004. pág. s/n.

191 Así explicará Francesc Abad las dos dimensiones que la idea de *Naturaleza* adquiere en su producción: "El paisaje romántico es diferente del actual, en trance de desaparición, pero también es escogido como referencia a la soledad, para buscar ese silencio que hace posible la reflexión. En cambio, el binomio Arte/Sociedad tiene más puntos en común con el Expresionismo que era poco evasivo con la Sociedad que le rodeaba y se enfrentaba a la crisis [...] Esta actitud combativa y crítica ante la realidad en lugar de afirmarla se ha perdido." *Ibidem*. pág. 55.

[2.41] Nacho Criado. *Homenaje a Beuys*.
Incluida en la exposición *Prendas de vestir*.
Galería G, Barcelona, 1975.

[2.42] Nacho Criado. *Reconstrucción de situaciones ancestrales*. Instalación fotográfica de una acción anterior. El artista aparece encajándose en las grietas del paisaje de Mendiavivar. Incluida en la exposición *Prendas de vestir*.

[2.43] Nacho Criado. *Jabalinas*. Incluida en la exposición *Prendas de vestir*. Galería G, Barcelona, 1975.



el pequeño bosque de Can Casanovas, degradado ya por la previa construcción de un polígono industrial. “El reflejo de la sociedad”, explicaba Abad, “influye en la naturaleza/paisaje, en el sentido en que está acabando con ella y el progreso amenaza su existencia. El paisaje se está acabando en el momento que es ignorado.”¹⁹² Mediante la metáfora de la tierra y el asfalto, Francesc Abad aludía a las metamorfosis que sufre el paisaje natural por la intervención abusiva del hombre. En la instalación se emplearon materiales pobres, fotografías, documentación y textos. En un aula rectangular de muros blancos de la Facultad de Filosofía y Letras se enfrentaron los elementos tierra/asfalto, césped/asfalto, anuncios publicitarios del hiper/fotografías del paisaje antes de la construcción del hiper. A un lado los elementos naturales, al otro los artificiales y la información condicionante. “La oposición de contrarios es una mera ficción”, reconocería el artista, “la naturaleza en general y el ser humano en particular se encuentran integrados en una línea de principios contradictorios que viven en problemática unión, viven juntos pero eternamente irreconciliables. La relación sería interminable: blanco/negro, real/irreal, político/apolítico, democracia/autarquía, sentidos-razón/violencia-armas, cultura/incultura”.¹⁹³ Todo en un ambiente marcadamente minimalista, por el empleo de módulos rectangulares, y dominado por los materiales pobres. Instalación como paisaje alegórico metafórico donde asentar problemáticas, realizar críticas y despertar conciencias, paisaje poético que en lugar de la ‘rapidez’ de la sociedad urbana, instaura la lentitud, la memoria y el silencio.

Cerramos el capítulo “La instalación y la crítica sociológica”, con la inclusión de parte de la producción del artista Nacho Criado (1943, Jaén) que, junto con Juan Navarro Baldeweg, documentamos su obra dentro de una vertiente ‘conceptual’ diferente, que durante los setenta trabajará con conceptos ¿más apegados a la tradición plástica? Muy cercano a la producción minimalista en su vertiente más cálida, situamos los orígenes de la carrera artística de Criado, quien se trasladó a Madrid en 1965 para trabajar junto al escultor Jesús Traper, después de abandonar sus estudios de arquitectura. Es la permanencia de ese sustrato plástico-formal —de reigambre minimalista y povera— lo que, esencialmente, caracterizará siempre su producción.

Aunque tras iniciarse en el arte de la pintura y la escultura después de 1970 nunca retornaría a ellos, y a pesar de su prestigio dentro del reducidísimo foco ‘conceptual’ madrileño, esa sensibilidad estética procedente de su formación plástica siempre impregnaría su modo de hacer y entender el arte de manera especial. Así, po-

demos encontrar en su repertorio una amplia gama de comportamientos artísticos que van desde los más inmersos en la corriente ‘conceptual’ en su vertiente más crítica y sociológica, hasta aquellos de una sensibilidad más acorde con los lenguajes plásticos de la abstracción geométrica, el constructivismo, el minimalismo o el povera y los contenidos poéticos.

Entre esas primeras obras de corte sociológico, se halla la exposición *Prendas de vestir*, [2.38] presentada en la Galería G de Barcelona en 1976. Una exposición que podemos abordar como una gran instalación compuesta por otras varias que, con una intencionalidad temática globalizadora, investigaba sobre el concepto del ‘vestido’, un tema que “le permite ahondar en sus incursiones previas en el arte corporal y sus acciones en la naturaleza, al tiempo que introduce un material con una gran densidad de significados socioculturales.”¹⁹⁴ La ropa como elemento erótico, de camuflaje, de protección y al mismo tiempo agresivo en su función de apartar al cuerpo de su estado natural, la mayoría de las veces al servicio de un discurso moralista y puritano. “Las piezas reunidas en *Prendas de vestir*”, documentaba José Díaz Cuyás en cuanto a la diversidad de planteamientos sobre un mismo fenómeno, “podían incluir desde una puesta en escena de carácter *etnográfico* del ropaje primitivo hasta una lectura de la alta costura deudora de la semiología y la sociología de la moda.”¹⁹⁵

En el centro de la sala se situó *Diseción de un inventario*, [2.39] un perchero con prendas de vestir viejas y desgarradas, con cortes y agujeros perpetrados por el artista mediante cuchillos, hachas, tijeras y agujas de coser sacos que permanecían prendidos a las ropas, incluso con filetes de carne cruda colgando o bolsitas de plástico que mostraban el contenido de los bolsillos. Juan Manuel Bonet lo describiría así: “Hachas y cuchillos en una panoplia dura, rehaciendo un artefacto del que nadie podría revestirse sin sentir la agresión sobre él, no sobre una simple materia protectora: efectiva demostración de que el traje es yo”.¹⁹⁶ Por su lado, Ángel González afirmaría: “Sin caer en un misticismo del dolor (...) las obras se ofrecen como auténticas prendas, mediante las cuales, quien acepta el juego, se compromete en él hasta el *striptease* final. Gracias a la relación dialéctica entre artificio y naturaleza que subtiende toda la exposición del artista consigue evitar todo fetichismo auto-

194 DÍAZ Cuyás, José; “El arte como prenda” en Nacho Criado. *La idea y su puesta en escena*. Sibilina, S.L. Sevilla, 1996. pág. 19. Catálogo de exposición.

195 *Ibidem*.

196 BONET, Juan Manuel; “Margen de la pared fieltro” en Nacho Criado. *Prendas de vestir*. Galería G. Barcelona, 1975. Catálogo de exposición.

192 *Ibidem*. pág. 56.

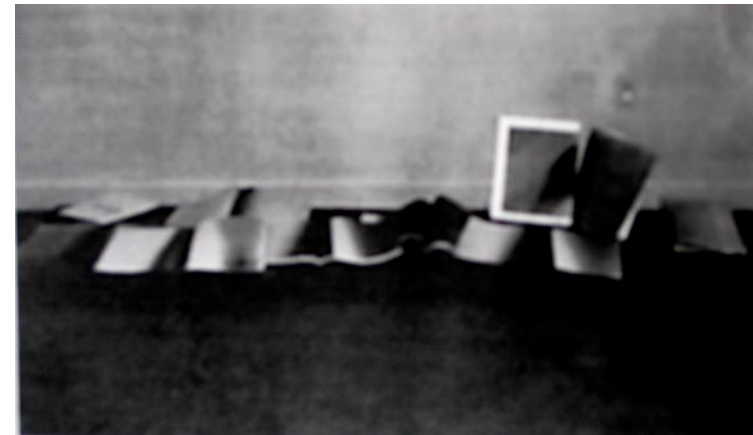
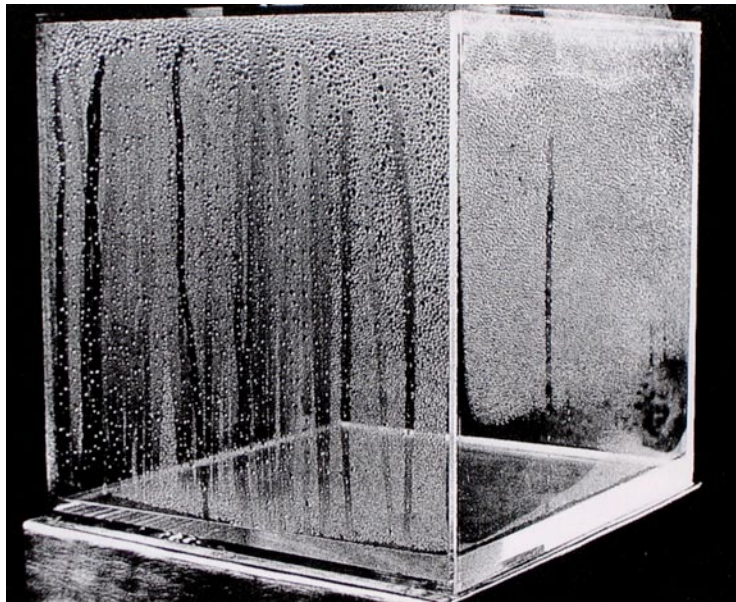
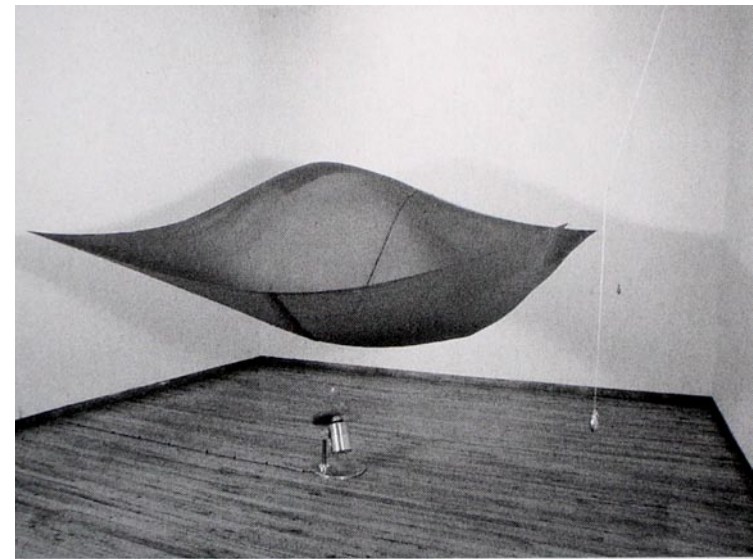
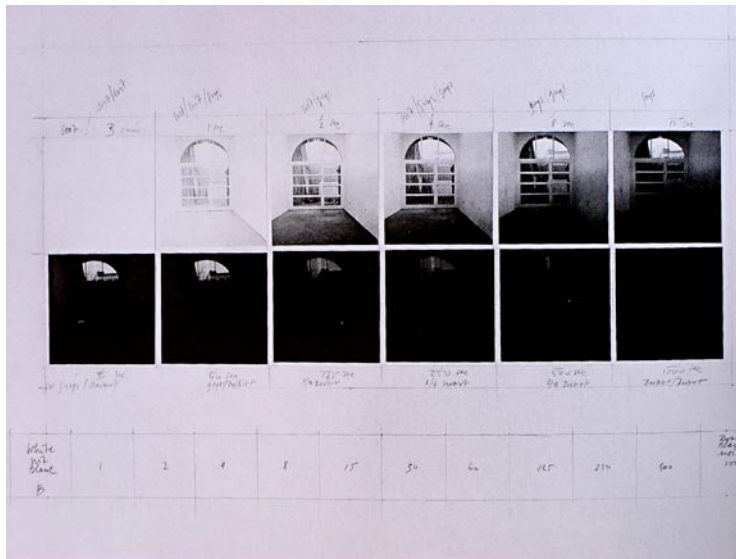
193 *Ibidem*.

[2.44] Jan Dibbets. *Shadows on the Floor of the Sperone Gallery*. 1971

[2.45] Hans Haacke. *Blue Sail*. 1965.

[2.46] Hans Haacke. *Condensation Cube*. 1963-5.

[2.47] Juan Navarro Baldeweg. *Fuente y fuga (Pieza de sombra en forma de libro)*. 1973.
Instalación construida en un material sensible a la luz.



complaciente.”¹⁹⁷ [2.40] Para José Díaz Cuyás la instalación dejaba “entrever cierta estética de la automutilación característica de las manifestaciones de *body art* en la época”.¹⁹⁸ Como en la obra de Joseph Beuys, al que Criado homenajea abiertamente en varias de sus instalaciones, el cuerpo humano impregnaría toda la instalación como signo ausente pero como sufrimiento autoinflingido. [2.41]

El resto de piezas se distribuían por el resto de la sala, organizando una instalación múltiple que hacían referencia a gestos y situaciones en relación al desnudamiento y cubrimiento del cuerpo humano. Así, *Reconstrucción de situaciones ancestrales* [2.42] consistió en una secuencia de cinco fotos colocadas sobre la pared que permitían ver el cuerpo desnudo del artista, con el pelo largo, caminando por un terreno árido, encajándose en estrechas grietas y hendiduras de rocas en Mengíbar. Una acción que realizó el artista anteriormente, en la que el cuerpo desnudo se mostraba en su estado natural en una visión idílica de lo que podría ser una vida primitiva.

Striptease también acompañaba al conjunto. Fue un trabajo sobre postales, que a través de recortes le permitía mostrar el proceso de desnudamiento de la *Maja vestida* a la *Maja desnuda*. Investigando la representación del desnudo erótico en la historia del arte y su carácter lúdico para monarcas y aristócratas, Criado mostraba “cómo el vestido acaba convirtiéndose en natural y el cuerpo desnudo en una especie de artificio.”¹⁹⁹

Otra de las piezas, apoyada sobre la pared, a base de lanzas o jabalinas de madera cuyas puntas atravesaban imágenes de toros, cabras o caballos anudadas con cuero, remitían directamente a la masacre de animales dictaminada por la dictadura de la moda y la ostentación. Al tiempo que dos películas en super-8 mostraban los cuerpos de un hombre y una mujer expuestos a la tortura. [2.43]

Completaba la instalación el sonido de un magnetofón que lanzaba preguntas a los visitantes, interesadas en conocer su opinión sobre el cuerpo vestido y desnudo, sobre la salud, la moral o el clima.

La instalación epistemológica. Observatorio y campo de interpretación

Cerramos el capítulo generacional de los años setenta con un tipo de instalación que, en nuestra construcción histórica vendría a funcionar como ‘pieza visagra’ entre dos generaciones o, mejor, entre dos sensibilidades. Anunciando la consolidación de una poética diferente que dominará la escena española durante los años ochenta.

Este cambio drástico, formal y conceptual, se explica esencialmente por el abandono de las preocupaciones ‘conceptualistas’ de intención ideológico-crítica y transformadora, que en los setenta llevó a los artistas a realizar un arte contextual de ensayo, documento o crítica social; para centrarse ahora en problemáticas relacionadas más directamente con la fenomenología y la fenomenología en el ámbito de la tradición ‘plástica’. Así, el problema de las nuevas perspectivas en el espacio, la poética del acto creativo, la fuerza efectiva de la ilusión estética, el proceso de interpretación de una nueva realidad a través de la percepción, etc., serán asuntos prioritarios que trate este otro tipo de instalación. Un tipo de instalación, si se quiere, más próxima a los lenguajes de las vanguardias históricas que a los de última generación, que empleará sobre todo unos materiales y un repertorio icónico de raigambre minimalista, geométrico, póvera, constructivista o del op art.

En este sentido, una figura especial en el panorama artístico de los setenta, por lo heterodoxo y atípico de su producción en la España de aquellos años, fue la de Juan Navarro Baldeweg (1939, Santander). Aunque las actividades profesionales por las que más se le conocen son las de pintor y arquitecto, sin embargo, fueron muy destacables las incursiones que realizó en el campo de la instalación en los años setenta.

No perteneció a ninguno de los colectivos artísticos ‘conceptuales’ españoles, a pesar de ser uno de los pioneros en la introducción de un nuevo tipo de práctica artística ‘conceptual’. A diferencia del ‘conceptualismo’ más asentado en España de entonces, Baldeweg desarrolló un arte alejado de condicionamientos ideológicos; preocupado exclusivamente por problemas perceptuales de índole epistemológica. Una línea de trabajo poco explorada por los instaladores de los años setenta —a pesar de que una buena parte de la producción de artistas como Francesc Torres, Nacho Criado

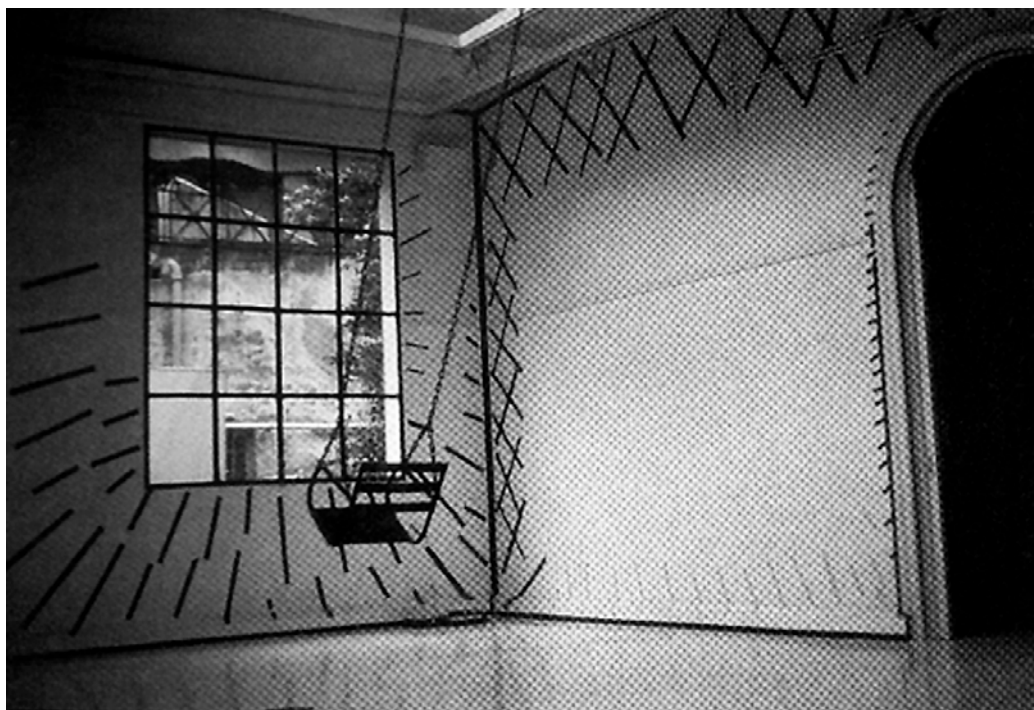
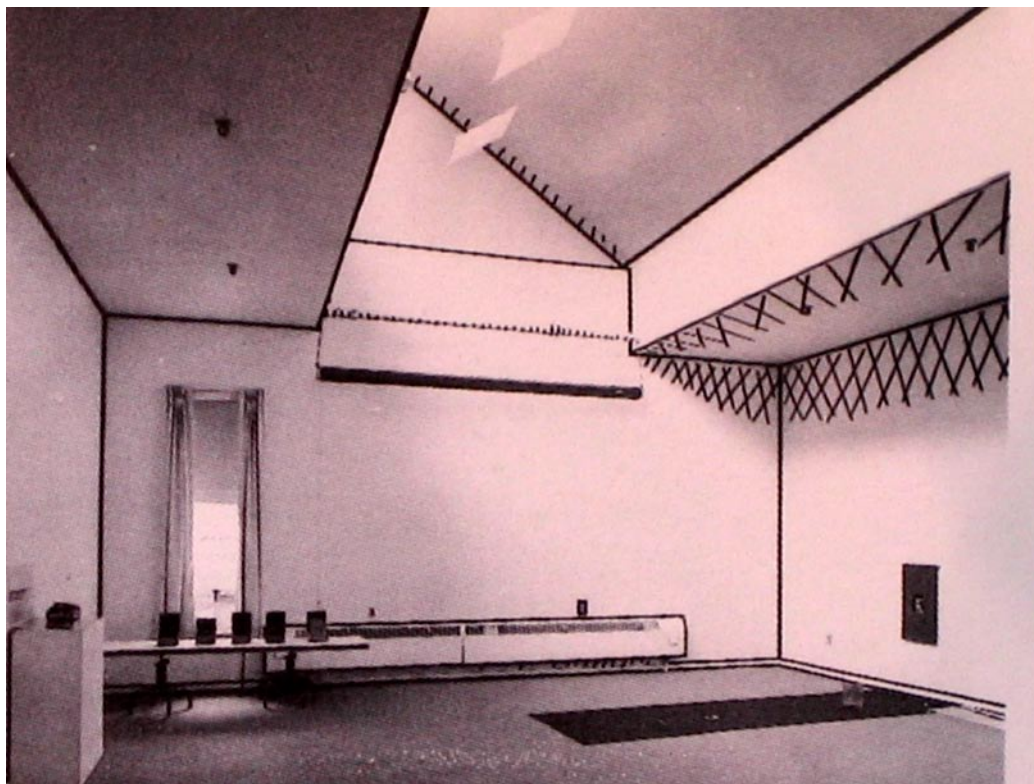
197 GONZÁLEZ, Ángel; “La ciencia lo dice y yo no miento” en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991. pág. 110. Catálogo de exposición.

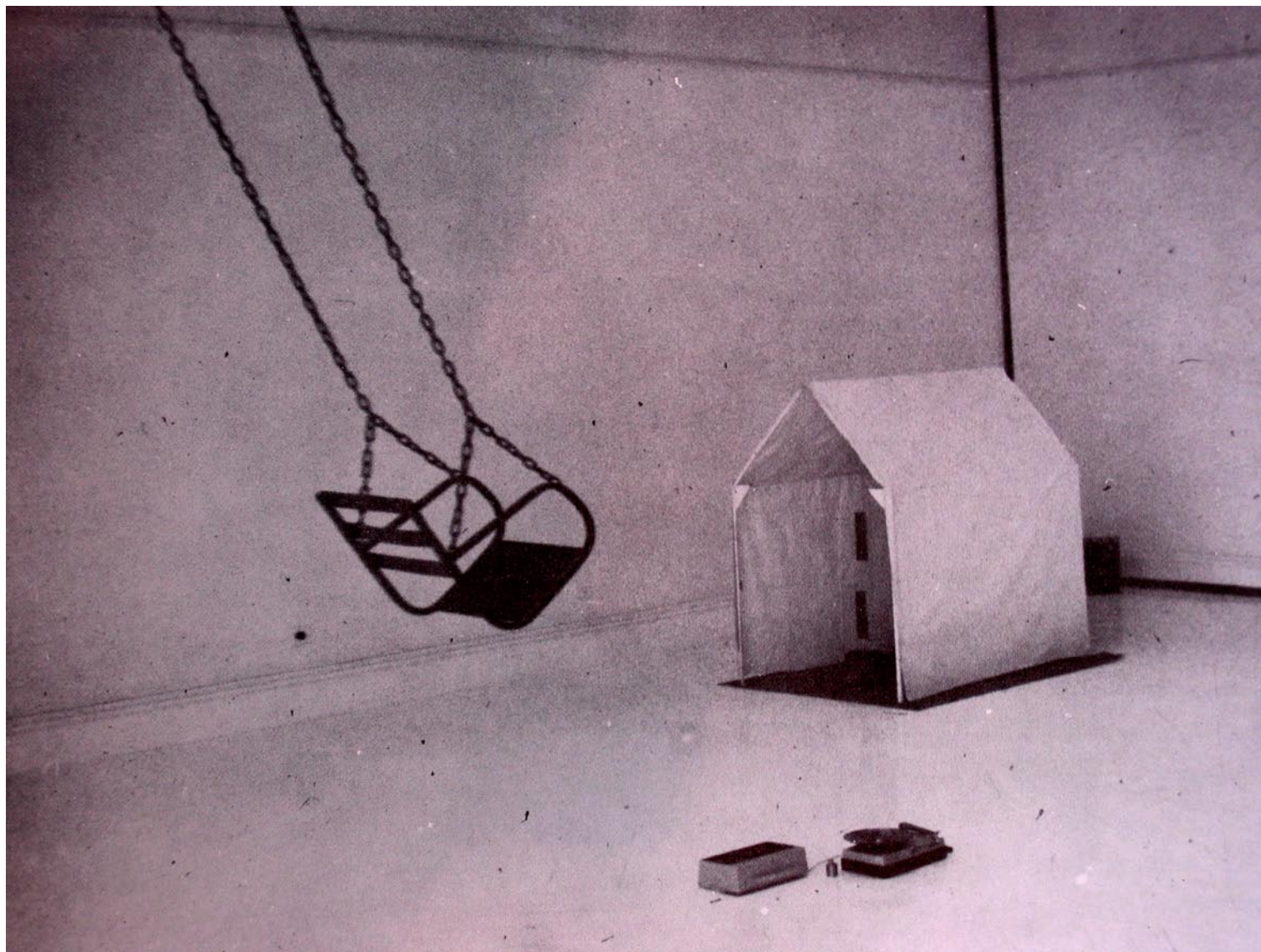
198 DÍAZ Cuyás, José; “El arte como prenda” en *Nacho Criado. Prendas de vestir...* op. cit. pág. 20.

199 Nacho Criado. Citado en *Ibidem*.

[2.48] Juan Navarro Baldeweg. *IV Interior*. 1975. C.A.V.S. Cambridge, Massachuset (USA).

[2.49] Juan Navarro Baldeweg. *V Interior, luz y metales*. 1976. Sala Vinçon, Barcelona. Detalle.





[2.50] Juan Navarro Baldeweg. *Quinto interior, luz y metales*. 1976. Vista parcial. Sala Vinçon, Barcelona.

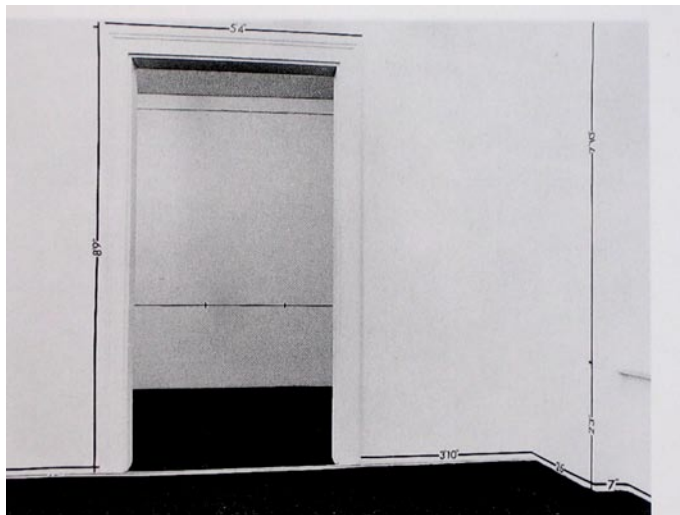
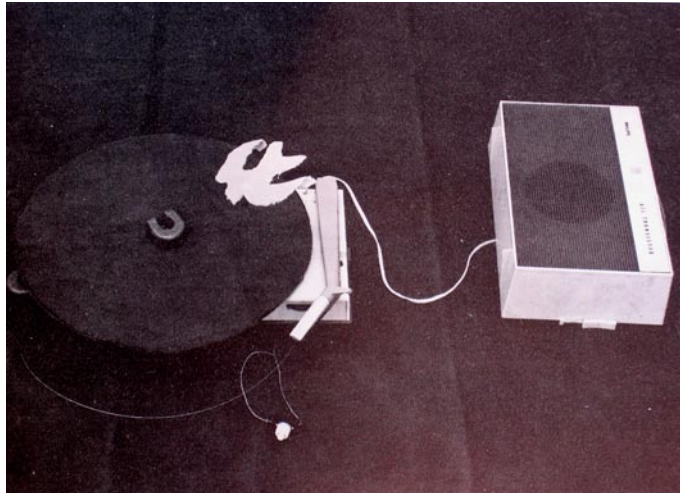
[2.51] Juan Navarro Baldeweg. *La habitación vacante*. 1976. Sala Vinçon, Barcelona.



[2.52] Juan Navarro Baldeweg. *V Interior, luz y metales*. 1976. Tocabiscos con discos de lija. Detalle de la instalación.

[2.53] Juan Navarro Baldeweg. *Vencejo*. 1981. Pieza de sonido.

[2.54] Mel Bochner. *Measurement Room*. 1969



o Carles Pujol se podría explicar bajo planteamientos similares—, que será sobre todo en los ochenta cuando tome fuerza en España gracias a las investigaciones de artistas preocupados esencialmente por la percepción de la obra en el espacio.

Los contactos que Baldeweg mantuvo con el arte internacional a través de sus viajes al extranjero —Inglaterra y EE.UU.—, resultaron del todo esenciales en la formulación de un arte basado en lo procesual. Durante su estancia en Londres, desde 1967 a 1968, entró en contacto con el arte cinético de las ‘energías latentes’.²⁰⁰

Aunque siempre estuvo interesado en la experiencia pictórica, sus primeras instalaciones datan ya de 1970, año en el que fue invitado por Gyorgy Kepes —antiguo discípulo de la New Bauhaus de Chicago— al Centre for Advanced Visual Studies del M.I.T. de Massachusetts. Fue entonces cuando empezó a abordar explícitamente la dimensión espacial-temporal muy en conexión con las energías físicas naturales. Consciente del espacio de la galería como un entorno cambiante, nunca estable; la luz, las sombras, la gravedad, el magnetismo, el agua, el sonido, etc.²⁰¹ se convirtieron en los principales dispositivos de acción en su obra, y nunca renunció a ellos en su investigación artística posterior en cualquiera de sus formatos. “Muchas formas y aspectos del entorno o nuestras relaciones con él”, explicaría el artista, “que frecuentemente pasan inadvertidos, pueden ser fuentes de impresiones que cuando procesadas libremente en un vagar mental abierto producen una distinta complejidad y parecen anunciar ‘otra’ realidad.”²⁰²

Bajo una concepción ‘pseudo-platónica’, el espacio era entendido por Baldeweg como receptáculo o contenedor donde transcribir y desvelar, sobre diferentes soportes y a través del *tiempo*, la variabilidad de las energías naturales, invisibles a primera vista por la percepción humana pero esenciales en las relaciones entre los objetos y entre ellos y su entorno. El resultado fue un tipo de instalaciones ‘conceptuales’ de carácter epistemológico, cuasi-científico,

alejadas del compromiso ideológico del que entonces se nutría la mayoría del ‘conceptual’ español.

Con una estética de marcado carácter ‘postminimalista’ o, más bien, de intervención mínima, e interesado en la idea de unidad entre obra y ambiente, desde 1970 hasta 1976 realizó una serie de instalaciones que funcionaban como habitáculos acumulativos de fenómenos pasajeros, que tenían que ver con la percepción del movimiento del aire, la luz, el sonido, los flúidos, la gravedad, etc. Muy en consonancia con lo que otros artistas, como Hans Haacke o Jan Dibbets, estaban interesados en explorar en la década de los sesenta y setenta, respectivamente. En el caso de Dibbets contemplando la importancia de la luz natural, manteniendo que “la luz es lo que ves, lo que existe, lo que las cosas son. Esta luz es luz natural que no requiere la intervención del artista porque ésta posee su propio proceso.”²⁰³ Siempre con la ayuda de la cámara, luz mecánicamente regulada por el proceso fotográfico, junto con la luz natural emitida por los rayos del sol, Dibbets produjo durante los setenta trabajos fotográficos secuenciales que documentaban las variaciones que sufrían los interiores arquitectónicos. Es el caso de series de fotografías como *Shadows on the Floor of the Sperone Gallery* (1971). [2.44] En el caso de Haacke contemplando las condiciones del clima, la luz, el aire, la humedad o el calor como factores condicionantes de la apariencia física de obras como *Blue Sail* (1965) o *Condensation Cube* (1963-5). [2.45] [2.46]

Para Baldeweg los objetos que ocupaban sus instalaciones eran esencialmente porciones de un espacio continuo interconectadas por lo intangible. Así lo expresaba el propio artista en el catálogo de una de sus exposiciones: “Tiendo a pensar que un objeto no tiene ni principio ni fin. Al observarlo adecuadamente, se revela una trayectoria hacia afuera que llena el espacio... queriendo ocuparlo todo... Las cosas se vinculan entre sí —y nosotros a ellas— por algo tan difícilmente abarcable como la gravedad o la luz... que nos permite hablar de participación en el mundo que nos rodea”.²⁰⁴ [2.47] Por su parte, el artista postminimalista Robert Irwin, igualmente interesado por el concepto de espacialidad se explicaría con estas palabras: “[Los objetos] están completamente interconectados: nada puede existir independientemente del resto de las cosas del mundo... éste, más que una colección de eventos aislados e inde-

200 Apuntaba Juan Manuel Bonet: “Aquel Londres: un cinetismo difuso, abierto, ‘naturalista’ cabría decir (ya que trata de visualizar energías latentes).” BONET, Juan Manuel; “Pistas para una biografía” en *Juan Navarro Baldeweg. Pinturas*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1986. pág. 34. Catálogo de exposición.

201 Sobre la importancia de la luz, escribiría Gyorgy Kepes, profesor del M.A.T. donde Baldeweg pasó un tiempo en calidad de invitado: “Únicamente aceptando a la luz como elemento artísticamente autónomo, como un mundo artístico en sí mismo, como cualidad plástica para ser modelada, dada forma, en formas tan libres como aquellas de arcilla en las que los escultores esperan encontrar la correspondencia entre expresión artística y material...” Gyorgy Kepes. Citado por DOTY, Robert; *Light: Object and Image*. Whitney Museum of American Art. New York, 1968. pág. s/n. Catálogo de exposición.

202 Juan Navarro Baldeweg en *Juan Navarro Baldeweg. Pinturas*. op. cit. pág. 33.

203 “Jan Dibbets in Conversation with Charlotte Townsend”, *ArtsCanada*. Sep. 1971, pág. 50. Citado por Anne Rorimer; *New Art...* op. cit. pág. 127.

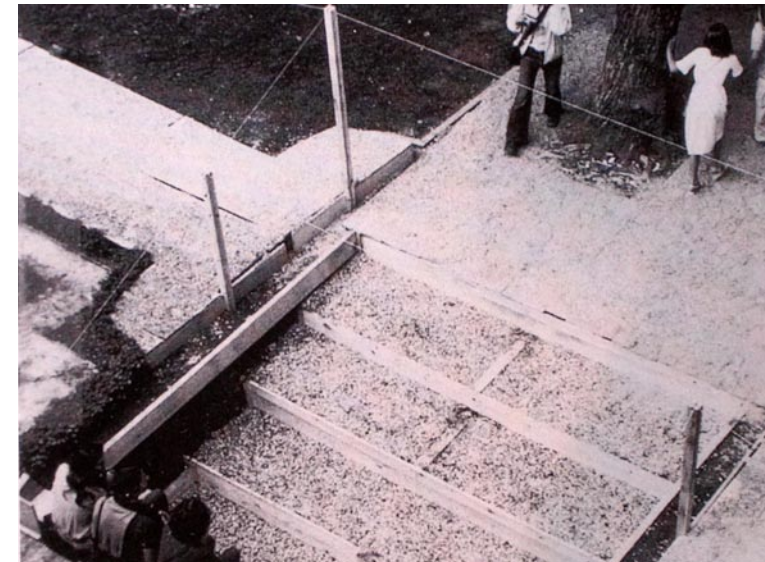
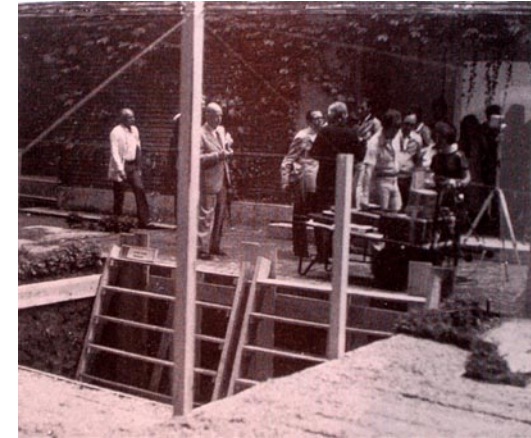
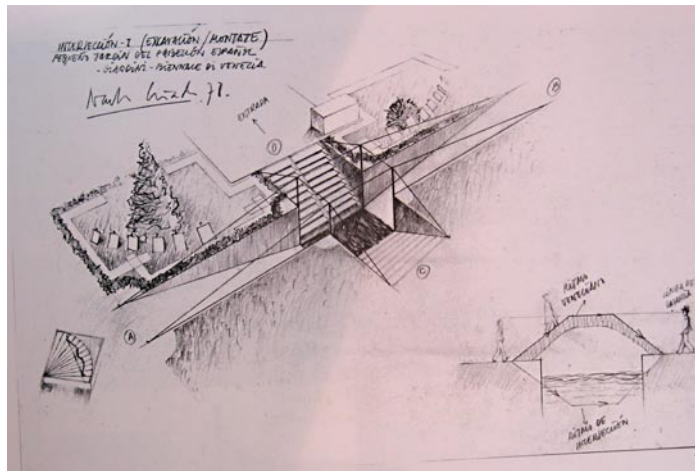
204 NAVARRO BLADEWEG, Juan; *La habitación vacante*. Editorial Pre-textos. Demarcación de Girona. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Girona, 1999. págs. 37-9.

[2.55] Nacho Criado y Juan Navarro Baldeweg. *Intersección*. 1978. Bienal de Venecia (Giardino). Dibujo preparatorio de la instalación.

[2.55] Vista general.

[2.55] Detalles.

[2.55] Documentación del proceso de construcción.



pendientes es un *continuum*.²⁰⁵ Con estas mismas nociones, y en claro paralelismo con las obras realizadas pocos años antes por los americanos maestros de la percepción, como Robert Irwin, James Turrell o Michael Asher,²⁰⁶ Baldeweg realizó en EE.UU. su serie de instalaciones titulada *Interiores* de 1972 a 1975. [2.48] [2.49] [2.50] Sobre ellos diría Juan Manuel Bonet: “Enumerar algunas de las piezas que los integran sólo puede dar una idea somera de tales instalaciones, ya que lo importante es el conjunto espacio-temporal que integra cada una de ellas, el ‘sentimiento de una realidad encendida’ que a través de ella se visualiza.”²⁰⁷

Pero el contacto primero más importante que Navarro Baldeweg tuvo con el público español fue a través de dos exposiciones casi simultáneas: *La habitación vacante* [2.51], celebrada en la Galería Buades de Madrid en 1976 y *Luz y metales* en la de la Sala Vinçon de Barcelona en el mismo año. Con *Interior VI* participaría en la Bienal de Venecia de 1978.²⁰⁸

En *V Interior. Luz y metales* (1976) [2.50] el artista modificó el espacio de la Sala Vinçon mediante unas líneas de colores pintadas sobre los muros de la sala, simulando especies de zócalos en las partes bajas del muro, frisos en las partes altas y encuadres en torno a los vanos que provocaban la reestructuración mínima del espacio original. Si en sus trabajos anteriores el artista se esforzó por capturar el devenir

205 Robert Irwin en WESCHLER, Lawrence; *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees. A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. University of California Press, Berkely, 1982. pág. 148.

206 En este sentido, recordemos, por ejemplo, la instalación que Michael Asher realizó en 1970 para el Pomona College en California. Como en las instalaciones de Irwin, o las de Baldeweg, se trataba de un espacio arquitectónico vacío, bien proporcionado y muros blancos que concentraba todo su interés en la forma en la que el espectador lo sentía y lo percibía. A diferencia del Minimalismo, los artistas postminimalistas se interesaron sobre todo en la percepción del espacio galerístico sujeto al paso del tiempo y los factores contingentes. En el caso de *Untitled Installation* (1970) de Asher, la instalación permaneció abietta día y noche, de manera que “la luz exterior, el sonido y el aire se convertían en parte indispensable permanente de la exposición”. La intensidad de la luz, el color y las sombras variaban dependiendo de la posición del sol y del cielo. La luz reflejada tenía un tinte amarillo debido a la luz blanquecina del interior. La luz de la noche procedente de la calle teñía de luz azulada la instalación ... El sonido lo constituía el tráfico de la calle, los visitantes entrando en la galería y la gente en el interior de la instalación [...] Al mover las puertas principales de la galería, la instalación permanecía ventilada y sujeta también a los cambios climáticos externos.” Michael Asher; *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*. Halifax, NS, 1984. pág. 8. Citado por BISHOP, Clare; *Installation Art*. op. cit. pág. 60.

207 BONET, Juan Manuel; “Pistas para una biografía” op. cit. pág. 35.

208 “Instalación en la sala central del pabellón español, en el marco de la XXXVIII Bienal, colocada bajo el lema *De la Naturaleza al arte, del arte a la Naturaleza*. En el centro de la sala, una casita de cristal. En los ángulos, unas construcciones de adobe, carbón en briquetas, cobre, uvas frescas y pasas.” *Ibidem*. pág. 40.



[2.57] Nacho Criado. *Homenaje a Rothko*.
1970. Galería Sen, Madrid.

[2.58] Nacho Criado. *Lona*. 1970. Exposición
"Homenaje a Rothko". Galería Sen, Madrid.



р. ПО

de los elementos, en esta instalación se produce justo lo opuesto. De lo que se trataba ahora era de apresar y suspender en el tiempo algunas de las fuerzas intangibles. En el suelo de la sala había un tocadiscos acompañado de discos de lija esparcidos, en cuya superficie aparecían inscripciones como ‘café’, ‘ataúd’, ‘labios’ o ‘cigarro’. Había otro tocadiscos con el plato de cobre y en perpetuo funcionamiento emitiendo un ruido reiterativo de campanas. Preocupado por aprisionar y reproducir el sonido, el tocadiscos fue un elemento recurrente en la producción de Baldeweg. [2.52] [2.53]

Pero sin lugar a dudas, el objeto más inquietante de la instalación era un columpio inmovilizado en su vaivén, paralizado en una extraña dimensión espacio-tiempo que creaba “una imagen instantánea de la memoria capaz de suscitar automáticamente un espacio imaginado”.²⁰⁹ Un espacio sinestésico de estas características era para Baldeweg el espacio ideal —platónico— para el disfrute estético y la reflexión sobre fenómenos presentes pero ocultos a la percepción humana. Una nueva realidad, a medio camino entre la razón y los sentidos, la lógica y la pulsión, que hacía visible el espacio en el que se revelaban fuerzas naturales de muy diferente orden como la luz, la sombra, el sonido o la gravedad.

Dentro de esta misma corriente de pensamiento fenomenológico en la que el espacio artístico se ofrece al espectador como contenedor para la meditación de la percepción sensorial del mundo que nos rodea, cabría mencionar también las instalaciones de Mel Bochner en relación a las convenciones mentales y a las medidas de los espacios. Sobre este asunto Bochner escribiría: “La medida es uno de nuestros significados para creer que el mundo puede ser reducido a la función del entendimiento humano. Pero cuando es forzada a rodear su transparencia, la medida se revela nada. El metro no nos dice que lo que estamos midiendo es un metro de largo. Debemos añadir algo al metro para que este nos informe de la longitud del objeto. Este es un acto puramente mental, una “convención”... En todas estas piezas no se ha hecho nada, sólo he favorecido una situación que será momentáneamente absorbida dentro de su propia ordinariéz.”²¹⁰

Como Bochner, Baldeweg realizó diversos trabajos en relación a la medida de los objetos y a los aspectos concretos del mundo visual. Aunque la intervención de Bochner que culminó en la *Measurement Room* (1969) [2.54] realizada en la Heiner Friedrich Gallery, Munich, fue un paso más allá. Con la misma cinta adhesiva con la que había medido objetos, el artista indicó la longitud de todos los

muros de la galería estipulada en pies e pulgadas. Aunque Bochner dividió el espacio vacío existente en intervalos espaciales en un nivel abstracto y mental, dejó la habitación completamente vacía como objeto de percepción y experiencia. Como ya lo hiciera Yves Klein en su *Le Vide* de 1958, artistas como Bochner y Baldeweg continuarán trabajando contra la idea convencional de que el arte necesariamente precisa tomar forma de objeto en el espacio de una habitación. Ahora el espacio expositivo, más que simple contenedor, deviene obra de arte, y el espectador asume una posición clave en la percepción de los límites físicos y conceptuales del arte.

Aunque en España Juan Navarro Baldeweg fue pionero en este tipo de arte conceptual-epistemológico interesado en la exploración de la percepción, con amplio desarrollo en nuestro país durante la década de los ochenta, pronto abandonaría la tridimensionalidad para retornar de nuevo a un tipo de pintura expresionista, muy similar a la que había realizado en sus orígenes y a la que todavía hoy se dedica.

A pesar de haber mencionado al artista Nacho Criado en el apartado “Instalación y crítica sociológica” con algunos de los trabajos que durante los setenta realizó en esa órbita; buena parte de su producción se sitúa al margen de polémicas ‘conceptuales’ ideológicas, más próxima a cuestiones puramente fenomenológicas y perceptivas en relación con la poética sugerente de los materiales y lenguajes plásticos. Ésto nos anima a ubicar su producción, junto a la de Juan Navarro Baldeweg, en el límite de ese cambio de sensibilidad, ahora ‘postminimalista’ —denominada por algunos críticos e historiadores—, que se deja sentir en España a finales de los setenta y principios de los ochenta.

Criado y Baldeweg colaborarían juntos en más de un proyecto. Es el caso de *Intersección*, [2.55] la instalación que realizaron para la Bienal de Venecia de 1978. Una suerte de jardín al aire libre con un puente de madera al estilo veneciano, que solicitaba la experimentación vital del transeúnte para modificar sus sensaciones de estabilidad y emular la impresión de estar andando sobre algunos lugares de Venecia afectados por inundaciones. Fue un proyecto parcialmente frustrado porque el proyecto original pretendía utilizar el agua procedente de una excavación a unos 20 m. de profundidad. El recorrido se planteó entonces “como una inmersión progresiva, hasta encontrar una superficie de agua-vidrio-espejo...”²¹¹ Pero al iniciar la excavación se toparon con un entramado de cables de suministro eléctrico y tuvieron que abandonar el proyecto.

209 BULNES, Patricio; *Juan Navarro Baldeweg*. Catálogo de exposición editado por la Galería Buades. Madrid, 1976. pág. 11.

210 Bochner, en conversación con Anne Rorimer en RORIMER, Anne; *New Art...* op. cit. pág. 185.

211 Nacho Criado. Entrevista con José Díaz Cuyas en CERECEDA, Miguel; *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1999. pág. 33. Catálogo de exposición.

[2.59] Nacho Criado. *Trasvase*. 1976
Galería Buades, Madrid.



Finalmente, las cualidades reflectantes del agua se remplazaron con el uso de espejos y cristales rotos.

Sobre una base de estacas, dos rampas laterales con una especie de tarima flotante que cedía al ser pisada, confluían en una escalera que llevaba hasta un lecho de cristales y espejos flotando sobre agua. Completaban la intervención dos espejos dispuestos en curva flanqueando las rampas, además de un reloj de sol existente ya en los jardines del Pabellón de España de la Bienal. El reloj fue utilizado a modo de arco desde donde disparar a espejos colocados entre las ramas de los árboles más próximos, al pie de los cuales había también cúmulos de fragmentos rotos. Una escalera de madera hacía posible el acceso a un escenario convertido en belvedere para contemplar el paisaje, que incluía un suelo decorado con greas reconstruidas con cristal con aspecto de hielo cuarteado por la condensación de la humedad. El propósito de la intervención en el paisaje natural, a través de estructuras extremadamente simples y materiales pobres, no sería otro que el de construir un observatorio virtual, un campo de ensayo lúdico de dudas y presencias oníricas que demandaban del espectador su exploración vital. Mediante el enfoque visual correcto, la sensación de realidad quedaría desplazada por la aparición de otras nuevas realidades de equilibrio inestable, regidas por el juego de la apariencia y el reflejo del agua y el cristal. Un nuevo tipo de instalación interesada en la mirada lúcida y lúdica sobre el mundo, donde la emoción de lo ‘perceptual’ se une a la profundidad ‘conceptual’.

Ésta no era la primera ni la última vez que Nacho Criado experimentaba con la sensación de ‘inestabilidad’ y ‘fragilidad’, que junto con el vidrio o los espejos veremos serán las invariables formales y conceptuales de su producción. Unas constantes que incidirán también en muchas de las instalaciones que estudiemos en el capítulo siguiente.

También fue la ‘estética de la inestabilidad’ la protagonista de la instalación que Criado realizó en el 1971 en la Galería Honda de Cuenca. Ésta consistió en crear una especie de doble suelo de color verde a base de baldosas de madera cortadas a bisel, de modo que no encajaran perfectamente unas con otras, quedando algunos espacios vacíos entre ellas. De esta manera, en el caso del que visitante anduviese sobre la pieza, se produciría una fuerte sensación de inestabilidad.

Esa sensibilidad minimalista y póvera que arranca desde los inicios de su carrera, ahora en su vertiente más cálida y encaminada a acabar con los rigores objetivos del minimalismo, le llevó a experimentar, además de con una evidente reducción de elementos formales y explicativos, con materiales pobres como el hierro oxidado, el fuego,

las gasas, el trasvase de líquidos, la fragilidad del cristal o la madera apolillada. Todos ellos, materiales que anunciaban el manifiesto interés de Criado por la inclusión del tiempo en una obra entendida más como ‘arte de proceso’, que como objeto acabado.

Si Juan Navarro Baldeweg, muy a principios de los setenta, ya trabajaba en sus instalaciones con la revelación epistemológica de procesos físicos *a priori* invisibles o que pasarían desapercibidos al ojo humano, las primeras piezas de Nacho interesadas en revelar acontecimientos similares tienen lugar ya en 1968, cuando realizó sus primeras esculturas apolilladas. Este sería el inicio de un arte procesual y temporal interesado en las cualidades sensibles de los materiales, en los procesos invisibles y en el cambio estético azaroso llevado a cabo por lo que se ha dado en llamar, en relación a su obra, ‘agentes colaboradores externos’ —viento, luz, temperatura, hongos, termitas o polillas—.

Entre 1973-76 Criado realizó la obra *In/digestión* [2.56] formada por diversos objetos-esculturas de madera carcomida por las termitas y cristal modificado por la acción de criaderos de hongos. Como apunta Fernando Castro, se tratan de piezas que más que reflexionar sobre lo efímero o sobre la desaparición de la obra de arte lo hacen sobre la invisibilidad-visibilidad, el proceso de transformación, sobre el anonimato del artista, la subjetividad creadora y la intervención plástica mínima.²¹²

La exposición que supuso un punto de inflexión en la carrera de Criado llevándole a experimentar por primera vez con el formato de la instalación fue *Homenaje a Rothko*, [2.57] celebrada en la Galería Sen en 1970. Con ella Criado se dio a conocer en el ámbito artístico español y abrió una segunda etapa en su producción, interesado por un tipo de arte más reflexivo. Al tiempo que abría una serie de trabajos con toda una suerte de personalidades homenajeadas por las que sentía una gran admiración. El propio Criado lo explica así: “Fue en la última fase de trabajos minimalistas donde empezó a originarse una cierta tensión entre la idea y su presencia física. Quería algo más allá de aquella escultura, una realidad más amplia de la idea de arte. En la exposición de Sen del año setenta ya me planteé el tema de la instalación.”²¹³

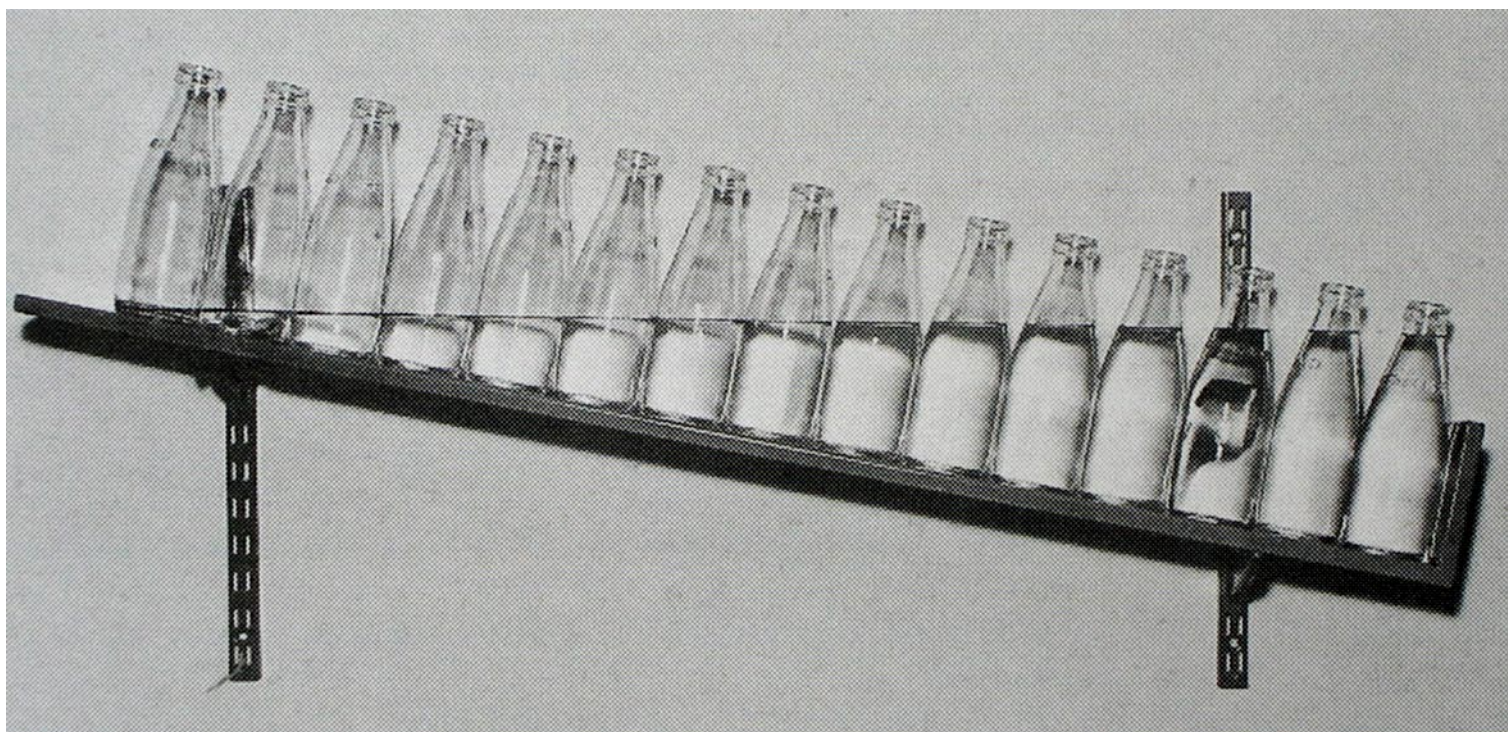
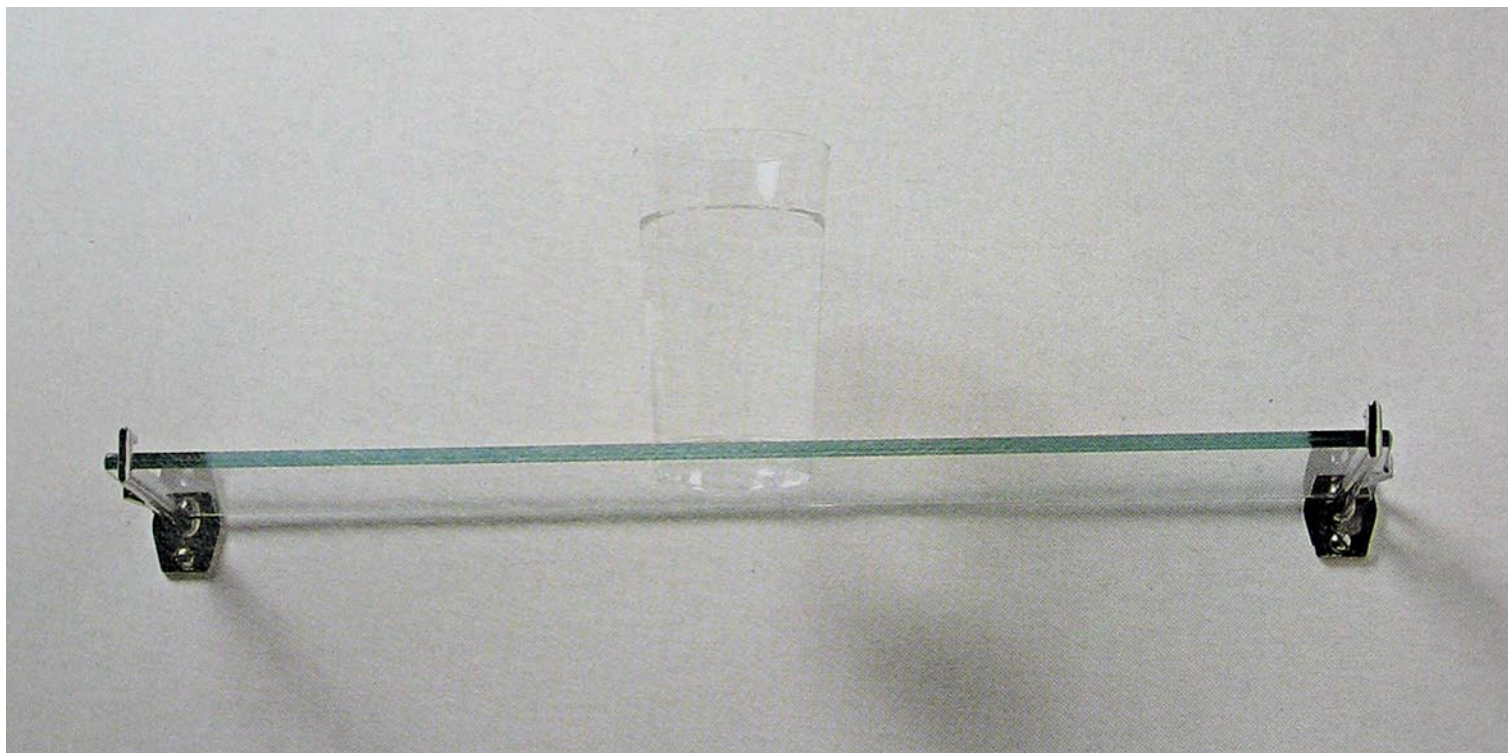
Esta manera de sumergirse en la instalación, y con ella en la dimensión espacio-temporal y en la relación obra-espectador, como

212 CASTRO, Fernando, *Nacho Criado. La voz que clama en el desierto*. Fundación Argentaria. Madrid, 1998, pág. 41. Catálogo de exposición.

213 Nacho Criado, citado por DÍAZ CUYAS, José; “Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado”, en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. op. cit. pág. 113.

[2.60] Tony Cragg, *An Oak Tree*. 1973.

[2.61] Michael Craig-Martin. *On the Shelf*.
1970.

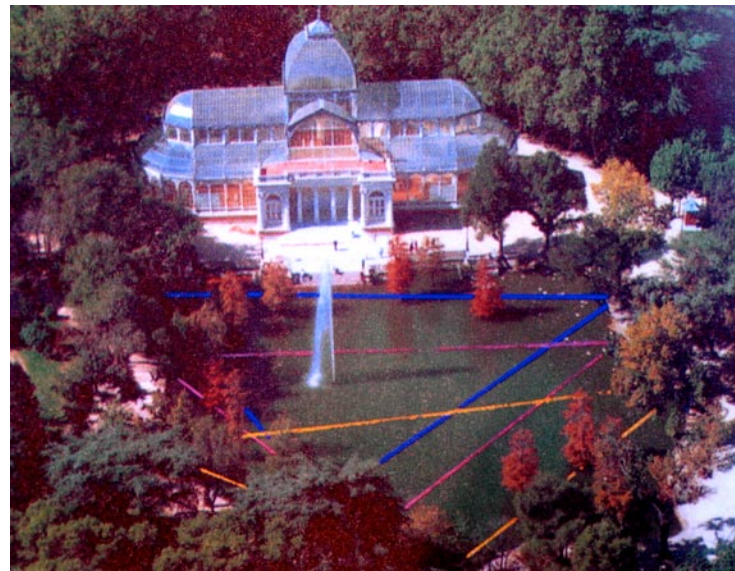


ampliación de los límites convencionales del arte y deconstrucción del concepto ‘cuadro/escultura’ que venía trabajando, mantendrán al artista, sin embargo, muy próximo a una realidad plástica preocupada por cuestiones puramente estéticas que nunca abandonará. Así destaca en su producción un tipo de instalación de corte ‘postminimalista’ y/o ‘póvera’, en ocasiones muy próxima al constructivismo, al *op art* o al arte geométrico, en la utilización de estructuras extremadamente simples con las que investigar cuestiones como la calidad de los materiales, las cualidades cromáticas, el empleo del *ready-made* o del *object trouvé*, el azar, la temporalidad, la secuencialidad y el mecanismo de la percepción.

Con *Homenaje a Rothko* Criado intervino conscientemente activando el espacio de la galería y creando diferentes *environments* en distintas salas. Y aunque se trataba de obras independientes, fue una exposición que observó muy de cerca las relaciones entre las piezas con el espacio, y entre ellas mismas, invitando al espectador a deambular de una sala a otra y percibir cierta dinámica interna.²¹⁴

A pesar de ser una exposición de trabajos frustrados —dos de las obras no se pudieron realizar tal y como las había concebido el artista originariamente—, los proyectos nos hablan ya de un cambio importante dirigido a entablar un diálogo estrecho entre el espectador, la pieza y el espacio circundante. Así, por ejemplo, la instalación *Lona* [2.58] que proyectó para una de las salas de la Galería Sen consistía en una habitación repleta de lonas sobre bastidores de diferentes tamaños, colgadas del techo a diferentes alturas y funcionando como pantallas. Estas obras ya no fueron concebidas como cuadros, sino como objetos, sin anverso ni reverso. La lona nunca ocupaba la totalidad del bastidor, permaneciendo huecos libres a través de los cuales el espectador podía ver el resto del espacio. La obra ya no era únicamente el bastidor como objeto autónomo sino todo lo que el espectador era capaz de ver. Un paisaje mutante repleto de ventanas hipotéticas que invitaban a la experimentación física del espectador a través de diferentes alturas, posiciones, movimiento, a la reflexión de la naturaleza de la realidad ‘cuadro’ y a

²¹⁴ *Sogas* fue una de las instalaciones incluídas en *Homenaje a Rothko*. Se situó en una sala completamente pintada de negro en la que colgaban, a modo de cripta mortuoria o muestrario arqueológico, sogas con diferentes nudos corredizos o trenzadas. Con ellas Criado aludía tanto a las tareas del campo de una economía preindustrial, a través del material empleado —el cáñamo—, como a la idea de ahorcamiento o a las prácticas religiosas de castigos autoinflingidos. Con esta instalación Criado cerraba una temática que había estado presente en su trabajo desde los años sesenta cuando realizaba un tipo de escultura muy ligada al ensamblaje, aludiendo al paso de una cultura agrícola a otra industrializada. Eso se explica porque, desde sus inicios, además de preocuparle cuestiones puramente estéticas, siempre estuvo familiarizado con disciplinas ajenas a las Bellas Artes tradicionales, tales como la etnografía, la arqueología y aspectos sociológicos de la civilización.



[2.62] Nacho Criado. *AN 1987-1977 y 1943-1977*. Palacio de Cristal. Parque del Buen Retiro, Madrid.

[2.63] Nacho Criado. *La idea de eternidad*. 1977. Palacio de Cristal.



la eterna cuestión de la realidad y la representación en las artes. Una cuestión siempre latente en el arte desde la modernidad y que reaparecerá una y otra vez como hilo conceptual de muchas de las instalaciones que analicemos de aquí en adelante.

En 1976 realizó la instalación *Travase* [2.59] en la Galería Buades. Consistió en una hilera de ciento veinte botellas de vidrio —la unidad mínima predilecta de Criado—, de las cuales sesenta eran transparentes y las otras sesenta negras, perfectamente ordenadas a lo largo de toda una pared y sostenidas por mínimos soportes metálicos. Las botellas transparentes poseían agua en su interior en diferentes proporciones y en progresión ascendente. Algunas de las botellas negras poseían también líquido, otras no, pero era algo imposible de predecir a través del vidrio oscuro. Sobre otra pared se proyectaron dos películas en super-8, una de ellas mostraba el *loop* de una secuencia interminable. Se trataba de dos botellas de cristal, una transparente y otra negra, dentro de un fregadero. En una de las películas, la botella transparente quedaba situada permanentemente bajo un chorro de agua derramando su líquido sobrante, mientras que en la otra era una botella negra la que se hallaba bajo el chorro de agua y, a través del engaño óptico del *loop*, nunca llegaba a colmarse. Mediante una engañosa alteración del tiempo real se conseguía provocar en el espectador la insoportable sensación de duda e incertidumbre. Todo en una atmósfera contemplativa de tono cuasi-religioso, que hacía referencia, además de a la idea obsesiva minimalista de repetición y sucesión ordenada, al tema de lo oculto y lo revelado.

Quizás, como reconoce Andrea Tarsia en su texto *Time and the Immaterial*,²¹⁵ sea en este tipo de manifestaciones artísticas donde el gesto duchampiano de firmar *ready-mades*, como fórmula para transferir ‘valor de obra de arte’, consigue su mayor eco. Recordemos que Marcel Duchamp es un artista a quien Nacho Criado homenajearía repetidamente en sus instalaciones. Quizás la distancia entre los *ready-mades* de Duchamp, la afirmación de Rauschenberg en 1961: “Esto es un retrato de Iris Clert si yo lo digo”, aquél otro comentario de Donal Judd en 1966: “Si alguien dice que su trabajo es arte, es arte”, la declaración de Michael Craig-Martin en 1973 de que aunque un vaso de agua en una estantería pueda mantener las propiedades físicas del vaso y del agua a la vista del espectador, sin embargo, él habría sido capaz de haberlo transformado en *Un roble*, [2.60] y las cualidades de mutación de la realidad y transformación de la materia y la percepción de la realidad que propone

Nacho Criado, no sea más que una meramente cronológica, y no conceptual. [2.61]

Esta misma dimensión cuasi-religiosa, mágica, mística y hermética que se desprende de la producción de Criado, volvemos a encontrarla, de forma explícita, en el proyecto que nunca llegó a realizarse en su totalidad y que vendría a cerrar la instalación performática que realizó en 1977 en el Palacio de Cristal y sus inmediaciones: *AN 1987-1977 y 1943-1977*. [2.62] Ésta consistió en recoger del parque del Retiro las hojas secas caídas durante el otoño e introducirlas en el interior del Palacio. Pero el proyecto original era más ambicioso y surgió de la idea de hacer del palacio una gran ‘cripta funeraria’ y un ‘nocturno interior’. Se pretendía para ello pintar todos los cristales de negro, dejando únicamente de blanco la estructura metálica del palacio, incluidas las veintiocho columnas. De esta manera, la única luz que penetraría en el interior sería la que se colara por algunos huecos próximos a la cúpula. El resultado sería la creación de una atmósfera nocturna y un suelo tapizado por completo con hojas secas. En el interior del palacio habitarían además unas lunas de cristal apoyadas sobre las columnas que a modo de lápidas mortuorias estarían dedicadas a artistas como Duchamp, Leonardo, Malevich o Mondrian, cada una de ellas con una inscripción referente a su trabajo —siguiendo la línea de personajes homenajeados que se inicia con *Homenaje a Rothko*—. A los pies de cada una de las lápidas habría unos contenedores metálicos con ceniza procedente de la cremación de algunas hojas secas fuera del palacio, donde habrían quedado las huellas de la acción.

La idea de eternidad [2.63] sería la instalación que cerraría el conjunto que acabamos de relatar, prevista para realizarse sobre el estanque frente al Palacio. Consistía en trazar, con cables de acero forrados y pintados de azul, rosa y dorado, tres triángulos en progresión aritmética —“retomando el viejo motivo de la sección áurea y la carga simbólica que se remonta a los egipcios, el cristianismo o a la masonería”—²¹⁶. Una progresión de triángulos de formados, anamórficos, azul y rosa, que girarían hasta llegar a la proporción áurea del triángulo dorado. Una obra de corte ‘minimalista-pitagórico’²¹⁷ y de neutralidad teñida de cromatismo y simbolismo oriental y occidental. Como sugiere Simón Marchán, Criado en una instalación de estas características podría estar aludiendo a un amplísimo espectro de conocimiento espiritual y simbólico en el que tendría cabida desde la mitología y la astrología hasta la ‘idea de eternidad’, la cosmología universal, el Misterio de la San-

215 TARSIA, Andrea; “Time and the Immaterial” en *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain. 1965-75*. The WhiteChapel. London, 2000. pág. 26. Catálogo de exposición.

216 MARCHÁN, Simón; “Piezas de agua y de cristal. Entre las transparencias y la metáfora” en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal...* op. cit. pág. 29.

217 Término empleado por Simón Marchán para describir el estilo que sugiere dicha instalación.

tísima Trinidad o el legado masónico. Se trataría de un espacio de tipo geométrico definido por criterios de distancia, posición y oposición. Ésta última, presente en la tensión rígida y la sensación de permanencia de las formas geométricas de acero frente al vaivén del agua y la sensación de desvanecimiento. Un mundo dialógico de ideas ‘inmutables’ e indestructibles no perceptible por medio de los sentidos, y de ideas ‘cambiantes’ regidas por el ‘azar’ y el ‘devenir’. En cualquier caso, tal y como sugiere Marchán, se trataría más de una lectura esotérica débil interesada en la reflexión sobre el simbolismo como proceso mental imaginativo plasmado en el quehacer material, que en verdaderas proyecciones de realidades trascendentales.²¹⁸

La constante bipolar entre lo artístico y lo existencial, entre la pureza minimalista y la contaminación simbólica, entre lo permanente y lo impredecible, entre la forma y la idea, entre ‘lo inmediato’ y su remisión a ‘un otro’, hacen de la obra de Nacho Criado algo difícilmente etiquetable bajo estilos, géneros o tendencias. De ahí, la confusión de juicios como cuando Valeriano Bozal afirma: “Aunque creador de instalaciones, las obras de Nacho Criado no son, propiamente hablando, instalaciones. Su atención se centra en materiales como el cristal o en fenómenos como el de la humedad y sus efectos, la actividad de los hongos, el juego de la luz o la fisonomía cupular del espacio. Las ‘instalaciones’ no cambian un medio prefigurado ni sacan partido de lo que ya estaba, son obras plásticas en un sentido más estricto; descubren aspectos estéticos que o habían sido ignorados o se consideraban irrelevantes, o de imposible ‘representación’, o eran hasta ahora marginales. Las obras de Criado implican (...) una ampliación de la experiencia de la naturaleza y su ‘representación’. Éste es un rasgo que desborda los límites del conceptualismo.”²¹⁹ Esta evaluación personal sobre la producción de Criado, la naturaleza de la instalación y el arte ‘conceptual’, nos sitúa de nuevo en un ambiente de seria dificultad de entendimiento a la que se enfrentan críticos e historiadores. Lo que se presenta con claridad meridiana es la aparición de una nueva sensibilidad que asentará las bases de otra manera de ver y entender el arte, de una nueva instalación que se desarrollará ampliamente durante la década de los ochenta y los noventa. Una sustentada sobre el placer de la contemplación, la profundidad conceptual hermética, la fisicidad material y la evocación poética.

218 MARCHÁN, Simón; “Piezas de agua y de cristal. Entre las transparencias y la metáfora” en *Nacho Criado...* op. cit.

219 BOZAL, Valeriano; *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1995. pág. 582. Citado por Fernando Castro, *Nacho Criado. La voz que clama en el desierto*. op.cit. pág. 39.

р. II 8

4. España años ochenta. Entre el potencial metafórico' y el 'contenido psicológico'

Análisis socio-artístico

“El Ministerio de Cultura tenía sus propios top-ten que desfilaron por diversas capitales europeas. Uno de los fallos más importantes fue la elaboración de un aparato crítico eficaz, equilibrado y no comprometido. La crítica hecha en la prensa española aplaudía sin más u orquestaba y fabricaba historias de un éxito instantáneo.”

*Kevin Power*²²⁰

“Con los ochenta llegaron los socialistas. Aquello era una explosión de libertad alucinante: estaba todo por hacer, no había perímetro, no se había dibujado el mapa todavía, todo era posible. Sin embargo, lo que con los socialistas se pensaba que todo iba a ser jauja resultó lo contrario. La tan cacareada amnesia histórica fue producto de los socialistas. [...] y esta fue la primera gran derrota de la izquierda. [...] Entonces se dio un arte extremadamente competente, de buena factura, totalmente vacío de contenido, que ni tocaba de refilón cuestiones de tipo político o históricas, porque esto se relacionaba con lo anterior trasnochado. [...] Predominaba lo que se veía en los periódicos y galerías: los sicilias y barcelós —informalismo europeo de los años 50. [...]”

*Francesc Torres*²²¹

Indudablemente, durante la década de los ochenta irrumpió en España el *boom* del mercado artístico con sus estrategias agresivas y su política promocional. Es el primer gran momento expansivo que conoce el sistema del arte español, impulsado por el fin del aislamiento franquista, por una buena situación económica y por la importancia otorgada a la cultura por el gobierno socialista.

Se inicia entonces en España un período de euforia artística dominado por la ansiedad informativa, la obsesión de los artistas por equipararse con sus colegas coetáneos de otros países, y por las prisas de conectar con las últimas propuestas del circuito artístico internacional. En este movimiento de apertura y homologación del arte español en el exterior, coincidió la tensión contrapuesta del peso de la identidad cultural y el deseo de superación de los tópicos tradicionales. “El arte auspiciado por las autonomías”, afirmaba Alberto López Cuenca, “se presentaba así como símbolo regional distintivo y diferenciador en el nuevo reparto estatal de poderes [...] [para] dar paso a una generación de jóvenes creadores más acorde

²²⁰ POWER, Kevin; “Los ochenta una y otra vez” en *Impasse*. op. cit. págs. 167-8.

²²¹ Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000, Barcelona.

con el nuevo estado de cosas y con un perfil más internacional”.²²² Pero a juzgar por las palabras de Margit Rowell, el artista español continuaba todavía muy en la periferia del *mainstream* internacional.²²³ O como apuntaba Kevin Power, la situación del contexto español respecto al internacional podría compararse a su sistema monetario, “se puede decir ¡que está debilitada!”.²²⁴

Con el deseo de alcanzar una saludable institución-arte y el ritmo de la producción artística del circuito internacional, se dio durante los ochenta una actuación proteccionista por parte del Estado en el fomento de las infraestructuras. Ese fue el principal motivo de la vertiginosa apertura de centros e instituciones museísticas dedicadas al arte contemporáneo, cuyo objetivo sería realizar exposiciones de gran repercusión pública. En 1988 se abrió en Madrid el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el mismo año se inauguró el Centre d’Art Santa Mònica en Barcelona, en 1989 el Instituto Valenciano de Arte Moderno y el Centro Galego de Arte Contemporáneo.

El sector privado también creció enormemente desarrollando una importante labor de oxigenación en el territorio español. Apareció un gran número de galerías comerciales —Redor, Ciento, Buades, Edurne, Fernando Vijande, Theo...—, algunas de ellas, las menos, realizando un importante papel en la conjugación de lo comercial y lo alternativo. Fundaciones como la Caixa, la Juan March o la Caja de Pensiones supusieron una importante puesta al día a través de las exposiciones que ofrecían e incentivaron el coleccionismo empresarial y corporativo.

Por supuesto, no podemos pasar por alto la creación de ARCO en 1981, bajo la dirección de la galerista Juana de Aizpuru, escaparate propagandístico de primera magnitud encargado de atraer a la capital una multitud de público, galerías, artistas y críticos extranjeros. A pesar de que el aparato crítico especializado, al igual que el coleccionismo privado, seguía poseyendo unas bases precarias, en toda esta oleada expansiva más preocupada en producir ‘fachada’ que sólidas estructuras serias, la aparición de revistas o periódicos españoles especializados fue otro fenómeno significativo, fruto del incremento de un público masivo interesado en saber qué ocurría en el arte contemporáneo en España y más allá de nuestras fronteras. Algunas de las publicaciones más importantes del momento

fueron *Lápiz* (1982), *Figura* (1983), *Buades, periódico de arte* (1983-4), *Metrònom* (1984-6) y *El punto de las artes* (1986).

Ciertamente, fueron años difíciles para el material alternativo que no cumpliera con los requisitos de la mercancía fácilmente ubicable en la estructura comercial y garantizase la seguridad de inversión. El resultado en la práctica artística fue un claro movimiento de ‘vuelta al orden’ en el que incluso artistas que habían compartido filas con los movimientos extrapictóricos más beligerantes, como Ferrán García Sevilla, y que realizaron un tipo de trabajo experimental, como Juan Navarro Baldeweg, tornaron a un arte convencional acomodaticio con las exigencias de mercado, convirtiéndose en algunas de las figuras más específicamente características de la pintura de los años ochenta.

La estrategia pictórica

“Pero ¿qué sucedía en el medio creativo? Pues de hecho pasaba lo mismo que también sucedía en otros países occidentales. Se iniciaba una época donde muchos artistas huían del arte intelectual, inmaterial y en ocasiones frío de los años setenta, y se disponían a coger tela y pincel y expresar inquietudes personales y subjetivas desde una posición nada ingenua. Los años ochenta fueron, pues, netamente pictóricos [...]”

Victoria Combalía²²⁵

“¿Significa esto que el hilo del Expresionismo Abstracto de los 50 fue retomado de nuevo y que regresamos al mismo lugar en el que estábamos antes? [...] Si esto marca el inicio de un nuevo ciclo en el arte contemporáneo, se cuestiona si todavía es posible hablar de desarrollo y progreso. Parece como si el periodo de los 60-80 no hubiese sido de progreso sino de inmovilidad.”

Gijs Van Tuyl²²⁶

Desde 1980 todos los privilegios fueron cedidos a un tipo de pintura despolitizada y alejada de lo social, recreada en la libertad creativa del ‘yo’ individual y en el ‘placer de pintar’. Una pintura que retornaba a la especificidad de los medios tradicionales, perfectamente ubicable en el contexto internacional al calor de los movimientos pictóricos que resurgían con fuerza en Europa y Estados

222 LÓPEZ Cuenca, Alberto; “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80” en *Revista de Occidente. De la resistencia al consumo. Un cuarto de siglo de arte español*. n.º 273. Febrero 2004. pág. 27.

223 MARGIT, Rowell; *New Images from Spain*. The Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y., 1980. pág. 19. Catálogo de exposición.

224 POWER, Kevin; “Los ochenta una y otra vez” en *Impasse*, op. cit. pág. 166.

225 COMBALÍA, Victoria; “Algunas reflexiones sobre estos últimos años veinte años de escena artística catalana” en Dossier Catalunya, Ars Mediterránea, Barcelona, 2002.

226 TUYL, Van Gijs; “60’- 80’. Running or Standing Still” en *60’- 80’. Attitudes/Concepts/Images...* op. cit. pág. 48.

Unidos —la transvanguardia y el neoexpresionismo— de la mano de de críticos-comisarios como Christos M. Joachimides, defensor del neoexpresionismo, o Achille Bonito Oliva, mentor de la transvanguardia italiana.²²⁷ Bajo estas premisas, las cuestiones críticas respecto a la producción, la distribución, el papel del arte en el capitalismo, etc., tan presentes en la agenda ‘conceptual’ durante la década anterior, parecieron pasar a un segundo plano de interés en el énfasis de la obra de arte autónoma.

Algunas de las múltiples exposiciones encargadas de revitalizar la pintura de los ochenta en el panorama internacional fueron: *Zeitgeist* en Alemania, *A New Spirit in Painting* en Inglaterra, *Amerique aux Indépendents* en Francia o *Nuova Immagine* en Italia. Al tiempo que eventos relevantes como la Whitney Biennial —un extraordinario barómetro del arte exhibible tanto en EE.UU. como en Europa, tal y como la historiadora Julie H. Reiss reconoce—, dejaban sentir en la primera mitad de los ochenta una evidente nueva toma de posición de la pintura frente al soporte tridimensional de la instalación. A pesar de que en la Bienal de 1981 hubo una presencia importante de Instalaciones, realizadas por Jonathan Borofsky, Judy Pfaff o Frank Gillette, entre otros, dos años después sería el resurgir internacional de la pintura el interés central de la Bienal.

En España el paso de exposiciones como *Italia. La transvanguardia*, comisariada por Bonito Achille Oliva y presentada en 1983 en la Caja de Pensiones de Madrid, *Origen y visión. Nueva pintura alemana* o *Pintura norteamericana de los ochenta*, alimentaron el aumento masivo de pintores atrapados en la creencia de que la pintura podía convertirse en el ticket para la fama y el éxito.²²⁸ A partir de 1982, gracias a la profética *Documenta 7*, Miquel Barceló²²⁹ se convirtió en el Julian Schnabel español, en el ejemplo legendario a seguir para cientos de jóvenes artistas españoles. Se inauguraba entonces

un nuevo perfil de artista, cómplice con el sistema y experto en temas de teoría y en el negocio del arte.

En este contexto fueron innumerables las exposiciones que tuvieron lugar en España durante los ochenta para mostrar el estado actual del arte español. La ronda de exposiciones-balance también se dejó sentir en el extranjero aunque, por lo general, los circuitos en los que se mostraron no fueron los más relevantes,²³⁰ a excepción de algunas como *New Image of Spain* que se celebró en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1980, *Currents* en el Institute of Contemporary Art de Boston entre 1984 y 1985, *Espagne 87. Dynamiques et Interrogations* en el musée d’Art Moderne de la Ville de París en 1987 o *Calidoscopio español* que itineró por Alemania hasta integrarse en la Feria de Basilea en 1984. Fueron exposiciones en las que la presencia de escultores casi brilló por su ausencia, y donde la pintura centró toda la atención comercial y propagandística. Hubo algunas salvedades como las de Adolf Schollosser, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Txomin Badiola, Susana Solano o Pello Irazu, escultores que empezaban a despuntar entonces en el panorama español.

Medios de información de reconocido prestigio internacional comenzaban a interesarse por el estado del arte español contemporáneo. Como la revista *Flash Art* que en 1988 lanzó una edición especial en el número 138 sobre arte español y portugués —*Spain and Portugal where Europe Begins*— que incluía artículos de Kevin Power —“Painting your Way into Europe”— y Catherine Grout —“Spain’s New Generation”—, entre otros. Las revistas *Kunstforum* y *Artstudio* dedicaron también sendos números al panorama artístico contemporáneo español. En el número 94 de 1988 el *Kunstforum* publicó varios artículos escritos por Antonio Saura, Aurora García, Francisco Calvo Serraller, José Lebrero Stàls y Kevin Power que incluían retratos y entrevistas de más de una veintena de artistas españoles en voga en esos momentos.

227 “En el caso español, la llegada de los ochenta coincidió también con la recuperación de la pintura, o mejor dicho de una pintura sin conceptos, sin ideas, pero con vitalidad y agresividad, una pintura hay que decirlo, con una clara estrategia para reactivar un mercado en crisis, un mercado debilitado por las últimas ofertas conceptuales.” GUASCH, Anna; “Modernidad y postmodernidad” en *Arte ochenta*. Museo de San Telmo. San Sebastián, 1991. pág. 13.

228 “... el boom del mercado hizo que multitud de jóvenes aspiraran a ser artistas plástico como se aspira a ser una estrella del rock.” COMBALÍA, Victoria; *Arte español para el fin de siglo*. Tecla Sala, 1997. pág. 10. Catálogo de exposición.

229 “Barceló encarnaba emblemáticamente la mentalidad y la actitud del nuevo modelo de artista que se estaba fraguando en la España de la democracia, desenfadado, cosmopolita, bien informado y extraordinariamente dinámico...” CALVO, Serraller Francisco; *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma. Madrid, 1989. pág. 168.

230 La primera de ellas fue *New Spanish Figuration*, organizada por Jeremy Lewison en 1982 y que itineró por diferentes lugares de Reino Unido. *Spansk Egen Art* se celebró en 1983 comisariada por Bo Särnstedt y E. Haglund y giró por diferentes ciudades escandinavas. Ramón Tío Bellido y Juan Antonio Aguirre comisariaron en 1984 *Arte Espagnol Actual* que itineró por las ciudades de Toulouse, Fontevraud, Estrasburgo y Niza. En la Pinacoteca Nacional de Atenas se presentó, también en 1984, *Pintura moderna española* que viajaría después por Sarajevo, Varsovia y Praga, con Juan Manuel Bonet de comisario. En 1985 el norteamericano Donald Sultan presentó en el Artists Space de Nueva York su *5 Spanish Artists*. La dilatada lista se extiende con *Prospekt 86* en la Kunstverein de Francfort, *Joven pintura española* (1988) que viajó a Bonn, Dublin, Helsinki, Londres, París y Roma o *Época nueva. Painting and Sculpture from Spain* presentada por primera vez en Dallas en 1988 e itinerante por diferentes lugares del Medio Oeste norteamericano.

En España, exposiciones como la estratégica 1980 organizada en 1979 en la galería Juana Mordó de Madrid por los críticos españoles Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, *Madrid D.F.* (1981), *Otras Figuras* (1981-2) o *26 pintores, 13 críticos* (1982) —las dos últimas ecos de la primera— tuvieron un mismo objetivo: mostrar en tono combativo “un muestrario de lo que va a ser la pintura de los años ochenta en nuestro país [...] un nuevo arte español que se está abriendo camino”.²³¹

Manifestaciones como las de Victoria Combalía sobre la labor de comisariado de 1980, subrayaban todavía las tensiones continuas entre los que apostaban por la recuperación de los medios tradicionales frente a los partidarios de los nuevos lenguajes: “[...] promocionaban a los artistas de su misma generación y lo hacía dentro de la tradicional posición tutelar ‘crítico-artista-amigo’. Detrás de todo ello había una crítica al movimiento conceptual [...] Su animadversión al conceptual no sólo era fruto de una opción estética personal, sino también de un cierto desconocimiento del fenómeno: nunca conocieron en profundidad ni interpretaron en su justa medida aquel movimiento [...]”²³². Según Alberto López Cuenca, la mayor preocupación de esta contienda, en origen, no era de mercado sino una histórica, ideológica y estética: “[...] lo que se disputaba era a quién correspondía el cetro de continuador de la modernidad, si a la tradición del arte político de las vanguardias o a una pintura revivida”.²³³ Por su parte Francisco Calvo Serraller se haría eco de la situación de la crítica del arte en esa primera mitad de los ochenta con declaraciones tan punzantes como estas: “[...] algunos de los más conspicuos representantes de 1980 llegaron a controlar la crítica de arte de los más poderosos medios de información, se generó una alocada ansiedad promocional por todo el país, a veces con visos caricaturescos. Fascinados por hacerse un nombre como por ensalmo y sin un ápice de remilgos ante la eventualidad de convertirse en los dictadores de la futura moda comercial, una legión de críticos promotores y artistas dispuestos a ser promocionados se lanzaron al ruedo en una cómica disputa de bolas de cristal.”²³⁴

Aunque este enfrentamiento local se desvanecería en la preocupación mayor de adquirir un lugar predominante en la escena artística internacional con el producto más cotizado en el mercado, durante la primera mitad de la década de los ochenta fue el ‘arte joven’, pic-

tórico y despolitizado el que recibió todo el beneplácito institucional en la campaña política de ‘apuesta de futuro’. Se pretendió hacer creer, a través del silenciamiento de todo lo ajeno a esa estructura dominante, que la pintura en los ochenta vendría a reemplazar el hueco tras la crisis ‘conceptual’. Se inició la evolución que “asentada en la ecuación ‘proceso democrático = integración en la escena internacional = superación del endémico aislacionismo español’, creó el falseado entusiasmo que desembocaría en el marasmo del 92.”²³⁵

Y aunque esfuerzos no faltaron, el *mainstream* no logró silenciar por completo la seria labor de muchos artistas de los setenta que continuaron trabajando el ‘conceptual’ durante los ochenta. Además, tras la euforia pictórica de la primera mitad de la década, se inició un llamado periodo de esplendor para la escultura que supuso también el resurgir de la instalación. Pero esto no sucedería hasta el final de la década de los ochenta.

En estos años de política ministerial de promoción del arte joven español, dentro de España y en el extranjero, estuvo muy presente la potenciación de las peculiaridades de un arte local en relación con los poderes autonómicos. Se confundió en muchos casos la actividad cultural con la promoción propagandística de las propuestas locales, reflejo directo de unas necesidades histórico-políticas, autonómicas y de mercado. Pero a pesar de los intentos por aglutinar la producción de los artistas españoles bajo núcleos localistas y generacionales, la nota dominante del arte de los ochenta fue la de los gestos individuales de la “cultura de la fragmentación o el individualismo, característica de la cultura artística internacional o multinacional del posmodernismo.”²³⁶ Un debate cultural que, a juzgar por las palabras de Kevin Power, “llegó aquí a modo de destreza discotequera y como una sofisticación provinciana. España se convirtió en el foco de un proceso de banalización conocido como la ‘movida’.”²³⁷

231 BONET, Juan Manuel, GONZÁLEZ, Ángel, RIVAS, Ángel; 1980. Galería Juan Mordó. Madrid, 1979. Catálogo de exposición.

232 COMBALÍA, Victoria; “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales” en *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la ColecciónAargentina*. Palau de la Virreina. Barcelona. 1995. pág. 27. Catálogo de exposición.

233 LÓPEZ Cuenca, Alberto; “El traje del emperador...” op. cit. pág. 23.

234 CALVO Serraller, Francisco; *Del futuro al pasado...* op. cit. pág. 150.

235 PÉREZ, David; “Desde la resaca...” op.cit. pág. 158.

236 CALVO, Serraller Francisco; *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar C. Madrid, 1992. pág. 124. Catálogo de exposición.

237 POWER, Kevin; “Los ochenta una y otra vez” en *Impasse*, op. cit. pág. 167.

El resurgir escultórico

“Asistimos a un constante e imparable proceso de decantación hacia lo no estrictamente pictórico, a la presencia de una gran diversidad de propuestas estéticas y formales de difícil síntesis en una tendencia dominante.”

Pablo J. Rico ²³⁸

Hasta la llegada de los años ochenta habían sido nuestros artistas los que se habían visto obligados a abandonar las fronteras de su país en busca de contextos geográficos más acordes y receptivos con el tono de sus propuestas. Ahora, con la apertura española son también los artistas extranjeros los que ven en España un lugar atractivo para asentarse e iniciar sus carreras artísticas. Es el caso de artistas tan significativos como Eva Lootz, Mitsuo Miura, Adolf Schlooser o Tom Carr que se integran en el contexto artístico español como si se tratasen de artistas nativos, introduciendo pautas más afines a las corrientes internacionales y desempeñando un papel esencial en la extensión de una nueva sensibilidad en el devenir de lo escultórico. Ese es el motivo de que sus nombres estén presentes en nuestro estudio sobre la instalación en España.

Hay especialistas que hacen coincidir el ‘desengaño’ del ‘entusiasmo’ artístico y comercial de la primera mitad de los ochenta con la tímida afirmación de las prácticas escultóricas de la segunda, en un fenómeno semejante al que se estaba produciendo en el contexto internacional. Pero pensar que esta segunda opción no respondía ya a una estudiada estrategia mercantilista por agotamiento de la anterior, resulta extremadamente candoroso. Si en la primera mitad de los ochenta fue Miquel Barceló el pintor más catapultado en las convocatorias nacionales e internacionales, en la segunda mitad lo serían ‘escultores’ como Juan Muñoz, Susana Solano y Cristina Iglesia. Éstos, junto a Eva Lootz, Adolf Schlooser, Nacho Criado y Miquel Navarro, entre otros, se iban incorporando poco a poco a la programación habitual de galerías, como Buades y Vandrés, dominadas con anterioridad exclusivamente por pintores.

Exactamente igual que sucedería en los años precedentes con la pintura, los intentos promocionales por crear un paisaje escultórico relatado en generaciones y localismos autonómicos acabaron fracasando. Sin embargo, sonaba por aquel entonces familiar la existencia de una generación de jóvenes escultores vascos o la de una joven escultura catalana. En el primer caso con nombres como

los de Juan Luis Moraza, Txomin Badiola, Pello Irazu y Ángel Bados, entre otros, unidos en torno a la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y bajo figura paradigmática de Jorge Oteiza. En el caso de Cataluña con intentos de promoción como *11 espais, 11 escultores*,²³⁹ exposición celebrada en el Palau Sollelleric de Palma de Mallorca en 1986, aunque fueron las individualidades las que pronto empezaron a atraer la atención pública.

Comienza entonces una serie de iniciativas encaminadas a revitalizar y reubicar la escultura en el arte contemporáneo español “con motivo de ese renovado interés por la escultura que venimos viviendo en los últimos tiempos.”²⁴⁰ A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta se celebrará en España un gran número de exposiciones con la escultura como eje. Por ejemplo, en el Palacio de Cristal se expondrá en 1984 *Seis escultores*²⁴¹ y en el mismo año *En tres dimensiones*²⁴² en la sala de exposiciones de la Caja de Pensiones. En la Galería Amadís se presenta *Itinerario. Seis escultores* en 1987 y en el Ministerio de Industria y Energía *Conceptos, objetos y energía. Seis escultores españoles* en 1988. La Bienal de Pontevedra dedicó en 1986 un apartado a la escultura española actual y la Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Zamora, en el mismo año, se dedicó a la escultura española contemporánea.

También se inició en España un periodo de revisiones de la escultura internacional, sobre todo la británica y la norteamericana. Sólo en 1986 se celebraron tres exposiciones importantes en este sentido: *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana. 1965-79* en el Palacio de Velázquez de Madrid, *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, también en el Palacio de Velázquez de Madrid y *El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York* en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid.

A nosotros lo que más nos interesa destacar de este fenómeno masivo internacional, es el hecho de que España empezaba entonces a familiarizarse con un tipo de exposiciones cuyas obras se deslizaban del concepto de lo que todavía se continuaba entendiendo por ‘escultura’ tradicional hacia territorios inefables en tres dimensiones, lo que en nuestro país comenzaba a recibir el nombre de instalación.

²³⁸ RICO, Pablo J.; *Escultura española actual*. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza, 1988. Catálogo de exposición.

²³⁹ Fue comisariada por Gloria Picazo y en ella intervinieron: Sergi Aguilar, Tom Carr, Jordi Colomer, Joan Durán, Pep Durán, Gabriel, Pere Noguera, Carles Pazos, Jaume Plensa, Riera i Aragón y Susana Solano.

²⁴⁰ GIMÉNEZ, Carmen; *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*. Palacio de Velázquez. Madrid, 1986. Catálogo de exposición.

²⁴¹ Los artistas seleccionados fueron Juan Bordes, David Lechuga, Evaristo Belloti, Francisco Leiro, Andrés Nagel y Jaume Plensa.

²⁴² En ella participaron Tony Gallardo, Eva Lootz, Mitsuo, Miquel Navarro, Adolf Schlooser, Tom Carr, Francisco Leiro, Ángeles Marco y Susana Solano.

En España el ‘resurgir’ de la escultura durante los años ochenta jugó un papel importantísimo en el desarrollo y consolidación de unos lenguajes artísticos que iniciados en décadas precedentes se encontraban casi arrinconados en el olvido. Principalmente, en el sentido de lograr desviar la atención desde lo exclusivamente pictórico hacia inquietudes artísticas en relación con los lenguajes tridimensionales, la intervención espacial y, en concreto, con la instalación. Un movimiento que en ningún caso debemos asumir como la evolución de un cambio de sensibilidad desde lo pictórico hacia lo puramente escultórico, sino como una lógica extensión de límites y la búsqueda de soluciones fronterizas entre diversos medios, lenguajes y disciplinas. Una tendencia que anunciaba lo que sería la intensa proliferación de recursos híbridos de la década de los noventa, que abandonarían definitivamente los estériles planteamientos formalistas interesados en la especificidad de las fronteras.

Resultan reveladoras las declaraciones que en este momento están emitiendo algunos de los especialistas españoles sobre la dificultad de seguir manejando antiguas categorías restrictivas con las que dar cuenta de la complejidad del fenómeno artístico inmediato. Francisco Calvo Serraller lo expresaba así: “[...] se detecta un renovado interés por la escultura en los últimos tiempos, si bien hay que dejar provisionalmente en suspenso la valoración crítica del mismo, entre otras cosas porque cada vez está menos claro a qué podemos seguir llamando escultura.”²⁴³ O como en aquella que en un acertado vaticinio continuaría: “[...] lo más seguro es que los futuros historiadores que estudien el arte de nuestro siglo clasifiquen y analicen las obras que nosotros seguimos llamando esculturas o pinturas desde prismas muy diferentes.”²⁴⁴

A partir de este momento se inicia un periodo de incertidumbres, dominado por decisiones intuitivas, casi aleatorias, en la selección de obras y artistas bajo categorías tradicionales. Así, por ejemplo, el mismo Francisco Calvo Serraller en su *Escultura española actual* decidiría obviar la producción de los artistas ‘conceptuales’ españoles “por la imposibilidad de tratar sobre ellos en una historia de la escultura”,²⁴⁵ sin dudar un momento en incluir artistas con producciones igualmente polémicas como Andrés Nagel, Miquel Navarro o Francisco Leiro, entre otros. Además, el terreno resulta tan heterogéneo en actitudes, estilos, generaciones, etc. que surgen preguntas como: “¿Debemos conceder credibilidad como fenómeno artísticamente significativo a eso que se suele llamar ‘la escultura española’?”²⁴⁶

²⁴³ CALVO Serraller, Francisco; *Del futuro al pasado*. op. cit. pág. 183.

²⁴⁴ CALVO Serraller, Francisco; *Escultura española...* op. cit. pág. 22.

²⁴⁵ *Ibidem*. pág. 65.

²⁴⁶ *Ibidem*. pág. 48.

Algunas exposiciones en España

Como venimos señalando, la celebración de algunas exposiciones específicas en territorio español resultó vital en el asentamiento de unas posturas más liberales y democráticas que contemplaban la multiplicidad de medios y estrategias, y permitieron revitalizar el debate y el cuestionamiento crítico en materia de arte —algo casi desconocido hasta el momento—. Por eso, un breve repaso por algunas de esas exposiciones servirá de ayuda para entender el grado de atención que la práctica de la instalación comienza a recibir por primera vez en España desde lo institucional.

*Fuera de Formato*²⁴⁷ fue una exposición clave en ese sentido, esencial en el conocimiento y desarrollo de los ‘nuevos medios’ durante los ochenta. Aunque planteada ya en 1980, por iniciativa de Concha Jerez y Nacho Criado, no se mostraría hasta tres años después, en ‘pleno entusiasmo’ y en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Se presentó como una exposición-balance de las propuestas sobre soportes no convencionales de ese momento, en una línea de continuidad respecto al arte ‘conceptual’ español de los setenta. El tono de la exposición fue uno de resistencia y de superación de la ‘fase hipercrítica’ en la que habían quedado ancladas las experiencias ‘conceptuales’ de los setenta.²⁴⁸ Pero además, como apuntaba Simón Marchán en el catálogo, era inevitable que *Fuera de Formato* suscitara algunos “interrogantes, no exentos de morbosidad, sobre la fortuna de unos comportamientos artísticos que alcanzaron su apogeo en los primeros años setenta para poco después desaparecer silenciosamente de

²⁴⁷ Los artistas participantes fueron: A. Badós, N. Criado, C. Jerez, A. Muntadas, P. Noguera, C. Pazos, A. Ribé, F. Abad, L. Emperador, A. Girós, J.R. Sainz, D. Nebreda, Valcárcel Medina, A. Bonanova, E. Balcells, E. Grau, Joan Rabascal, F. Torres, J. Xifra, J. Hidalgo, W. Marchetti, E. Ferrer, Zaj.

²⁴⁸ “... ni por asomo nadie pensaba que se habría de producir un neo-conceptual en la segunda mitad de los ochenta... En el horizonte analítico y frío, finalmente hoy el más frecuentado, pues desde aproximadamente el ecuador de los ochenta se ha ido imponiendo como última moda... habría que incluir una nómina de practicantes de lo más variada... desde los conceptuales históricos tradicionalmente ignorados y hoy súbitamente convertidos en privilegiados centros de atención crítica, entre los que me parece obligado destacar, además de a ZAJ y a Nacho Criado, a estos supervivientes catalanes como Francesc Abad, Francesc Torres, Antoni Miralda, Antoni Muntadas, Ponsatí, etc. Pero también a los émulo que allí han surgido formando una nueva hornada, entre otros, Antoni Abad, Jordi Colomer, gabrial, Ramón Parramón, Joan Rom...”. CALVO Serraller, Francisco; *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo*. op. cit. pág. 107.

nuestra escena [...] a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación.”²⁴⁹

En cualquier caso, no pretendió ser una exposición histórica sino de actualidad del momento, reuniendo a artistas conocidos por su avalada carrera artística —aunque pendientes todavía de reconocimiento en nuestro país (como en el caso de Francesc Torres que no tendría una exposición individual hasta 1991 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)— y a otros casi desconocidos por su juventud o por circunstancias diversas. El vínculo principal que unía a los 23 artistas que participaron, como el título de la exposición indicaba, fue el empleo de soportes poco tradicionales, destacando formatos tridimensionales próximos a la instalación. *Fuera de Formato* revelaba un panorama disperso en lo individual y anunciaba algunos de los nombres de los instaladores españoles más representativos, cuya carrera se consolidaría durante la década de los ochenta —Ángel Bados, Concha Jerez, Pere Noguera, Carles Pazos, etc.—. En algunos de los cuales nos detendremos más adelante.

En octubre de 1982 se inauguró *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*, en el Palacio de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Organizada por Carmen Giménez y Juan Muñoz, la exposición hizo hincapié en la correspondencia natural entre arquitectura y escultura. Se invitó a participar los arquitectos Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank Gehry, Leo Krier y Robert Venturi y a los cinco escultores Eduardo Chillida, Mario Merz, Joel Shapiro, Charles Simonds y Richard Serra.

*En tres dimensiones*²⁵⁰ fue una colectiva celebrada en 1984, en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, a cargo de Gloria Moure. La idea fue demostrar que la escultura española se renovaba al tiempo que lo hacía a nivel internacional. Se seleccionó la obra de nueve jóvenes artistas conocidos por su trayectoria ‘conceptual’ —Tom Carr, Tony Gallardo, Francisco Leiro, Eva Lootz, Ángeles

Marco, Mitsuo Miura, Miquel Navarro, Adolf Schlosser y Susana Solano—, cuya obra reflejaba una gama ecléctica de nociones tridimensionales con el denominador común de presentar serias dificultades para ser catalogadas simplemente como ‘esculturas’.

*11 Espais, 11 Escultors*²⁵¹ (1986) se celebró en el Palau Solleric de Palma. A modo de muestrario de la buena salud que gozaba la escultura catalana contemporánea se presentó la obra de once ‘escultores’. Todos, excepto tres —S. Aguilar, J. Plensa y S. Solano—, realizaron Instalaciones. En el catálogo de la exposición, la comisaria, Gloria Picazo, utiliza el término instalación para referirse al formato que están empleando los artistas.

*Una obra para un espacio*²⁵² (1987) se celebró en el Depósito del Canal de Isabel II de Madrid. Espacio de la Comunidad de Madrid que se inaugura con la intención de iniciar una política de aprovechamiento de arquitecturas históricas que, con el paso del tiempo, habían perdido su funcionalidad original. Con ese propósito se rehabilitó el depósito construido a principios del siglo XX para convertirse en sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid. El objetivo central de *Una obra para un espacio* fue el de crear diez obras de sitio específico que mantuvieran una correspondencia física con el edificio a través de su articulación espacial. El resultado fue un conjunto de diez Instalaciones, de carácter efímero y fuertemente condicionadas por el espacio —interior o exterior— del edificio. A cada artista se le encomendó intervenir en una zona determinada.

EXTRA! 15 propuestas artísticas de intervención en un espacio se llevó a cabo en el Palau Robert de Barcelona. Entre otros participaron Sergi Aguilar, Jordi Benito, Tom Carr, Pep Durán, Pere Noguera, Carles Pazos, Perejaume, Jaume Plensa, Susana Solano, etc. y en el catálogo se referían a ellos como artistas difícilmente clasificables bajo etiquetas. Además se subrayó las similitudes entre el trabajo de estos artistas catalanes y sus homólogos europeos.

Before and After the Entusiasm: Spanish Art 1972-1992, exposición celebrada en el Contemporary Art Foundation de Amsterdam en 1989 y comisariada por José Luis Brea, certificaba la defunción de la ‘era del entusiasmo’: del culto al genio, a lo joven, a la estética pictoricista y a lo mercantil. Con esta exposición se pretendía romper con la línea pictórica que había dominado el arte español y entreabrir una puerta a los nuevos lenguajes artísticos que seguían trabajando con la herencia ‘conceptual’ de los setenta. José Luis

249 MARCHÁN, Simón; “Después del naufragio” en... *Fuera de Formato*. op.cit. pág. s/n.

250 Tony Gallardo, Tom Carr, Francisco Leiro, Eva Lootz, Ángeles Marco, Mitsuo Miura, Miquel Navarro, Adolf Schollosser y Susana Solano fueron los artistas participantes. En relación a la exposición, Miguel Fernández-Cid escribió en el catálogo *Escultura española actual*: “El espectador no hace el mismo esfuerzo de comprensión ante una pintura que ante una escultura. Frente a la atracción del color, en vano se ofrece el valor táctil; el problema es más profundo, no existe una enseñanza sobre cómo debe percibirse una escultura (...) En lo que afecta a la práctica más actual, no se entendió el cambio producido en el momento en el que solemos dejar de hablar de escultura para referirnos a obras *En tres dimensiones*. La ampliación del concepto, la ruptura de los límites tradicionales no fue asimilada por una sociedad poco ágil ante los cambios plásticos (...)”. citado por CALVO Serraller, Francisco; *Escultura española actual*. op. cit. pág. 169.

251 Participan en la exposición: S. Aguilar, Tom Carr, J. Colomer, J. Durán, P. Durán, Gabriel, P. Noguera, C. Pazos, J. Plensa, Riera i Arago, S. Solano.

252 En ella participaron: T. Badiola, A. Bados, N. Criado, G. Delgado, L. Emperador, P. Irazu, C. Jerez, E. Lootz, A. Marco, C. Pazos.

Brea señaló a los artistas que participaron en esta exposición²⁵³ como la ‘generación posentusiasmo’ que vendría a superar las posturas regresivas y conservadoras del ‘entusiasmo’ de la primera mitad de los ochenta, apostando por una vertiente más ‘conceptual’ y política para el panorama artístico español de los años noventa. Como Anna María Guasch señala: “El crítico [José Luis Brea] apostó por lenguajes híbridos y contaminados que suponían un desplazamiento de la noción clásica del arte a la virtualidad de la reproducción mecánica, lo cual cuestionaba el aura artística.”²⁵⁴

Entre la ‘instalación escultórica’ y la ‘neoinstalación’²⁵⁵

“[...] casi no existe consenso entre los artistas sobre cuáles sean las consideraciones o temas claves. Los artistas implicados practican la fotografía, la pintura abstracta, la escultura construida, las instalaciones y el arte público; el diseño gráfico, collage, dibujo, y métodos más o menos tradicionales de manufactura de objetos. Algunos están bastante comprometidos políticamente; otros ligados a la filosofía actual, y otros basan su trabajo en procesos predominantemente intuitivos.”

Dan Cameron ²⁵⁶

Los artistas-instaladores en los ochenta están muy lejos de constituir un grupo homogéneo que desarrolla un estilo único de instalación, pero estudiándolos detenidamente es posible detectar la presencia de dos generaciones de ‘nuevos’ instaladores activos en la España de esos años. Por un lado, la de los artistas que comenzaron a despuntar tímidamente en la década precedente pero cuyo trabajo se consolidaría durante los ochenta —como es el caso de Miquel Navarro,

253 Los seleccionados fueron Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, José María Nuevo y Rogelio López Cuenca.

254 GUASCH, Anna María; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000. pág. 335.

255 Tomamos prestada la terminología de ‘neo-instalación’ del crítico e historiador Thomas McEville, quien la empleó, junto a ‘escultura neo-conceptual’, para dar cuenta de lo que podría ser codificado en el panorama artístico internacional de los noventa, como dos géneros que emplean las tres dimensiones de forma radicalmente diferente. Ver en McEVILLE, Thomas; “Francis Alÿs: Pidiéndole cuentas a lo incontable” en *Francisco Alÿs*. Galería Ramis Barquet. México, 1994. Catálogo de exposición.

256 CAMERON, Dan; *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1987. pág. 15. Catálogo de exposición.

Ángeles Marco, Leopoldo Emperador, Carles Pujol, Concha Jerez o Andrés Nagel—, y por otro, la que se dio a conocer directamente en la nueva década —como Susana Solano, Juan Muñoz o Cristina Iglesias—. Sin olvidar, claro está, a esa primera generación de instaladores de los setenta que continua trabajando muy seriamente con planteamientos estéticos y conceptuales similares, y/o evolucionados, a los que venían empleando. Algunos de los más representativos volverán a hacer acto de presencia en este capítulo, entre ellos Francesc Torres, Antoni Muntadas y Francesc Abad. Aunque su producción, por lo extensa y bien articulada, podría ser objeto de amplios estudios monográficos, cuestiones obvias de espacio nos impedirán estudiarlos con el detenimiento que merecerían.

Junto a esas dos generaciones de ‘nuevos’ instaladores coincidiendo en el tiempo, detectamos también dos formas diferentes de trabajar la instalación, sin atrevernos a establecer ningún tipo de correspondencia estable entre una generación y una forma específica de ‘instalar’. Aunque ambas fórmulas comparten características en común —lo que, obviamente, nos permiten identificarlas como instalaciones—, tales como la ubicación y reubicación de todo tipo de objetos y materiales en el espacio y la tendencia a la fusión de lo tradicionalmente separado; la diferencia principal en su producción, más que cronológica, es una esencialmente estética y conceptual. Lo que nos anima al intento de cartografiar la instalación de los ochenta en España detectando, al menos, dos fórmulas instalativas en función de su discurso estético, procedencia y medios empleados.

Por un lado, localizamos un tipo de ‘neoinstalación’ de tradición ‘conceptual’ que, más o menos, prosigue o entronca con las investigaciones estéticas que se daban en la España de los setenta y las refuerza con nuevas opciones teóricas, caracterizadas por el empleo de los ‘nuevos medios’ —medios tecnológicos—, lo multidisciplinar, la interacción con el espacio y el espectador, y el comentario antropológico o crítico-sociológico. Tal es el caso de artistas como Leopoldo Emperador o Concha Jerez. Y por otro lado, más abundante y característica de los años ochenta, será un tipo de instalación que denominamos ‘escultórica’, de cualidades matérico-expresivas y de múltiples poéticas, deudora de la convivencia paritaria del emerger escultórico en un contexto primordialmente pictórico y más preocupada en cuestiones de autonomía. Éstas últimas procederían básicamente del fermento plástico formal-conceptual vanguardista del dadaísmo, surrealismo, minimalismo, póvera, land, constructivismo, pop o abstracción geométrica que, como apuntábamos en el capítulo anterior, se anunciaba en la sensibilidad de ciertos artistas erróneamente llamados ‘conceptuales’. Este será el tipo de instalación que trabajarán artistas como Cristina Iglesias, Eva Lootz, Miquel Navarro o Adolf Schlosser, entre otros.

Además de su morfología, el contenido y la codificación de estas dos fórmulas instalativas también entraña diferencias esenciales. Mientras la ‘neoinstalación’ tiende a la contextualización de un discurso que pide ser leído, descifrado desde su realidad exterior, la ‘instalación escultórica’, básicamente formalista, se resistirá a cualquier lectura no generada desde su propia interioridad, desde su propia autonomía. Por eso, las estrategias que habitualmente empleen serán aquellas que, por medio de la extrañeza de las cualidades materiales y elementos ensamblados, provoquen en el espectador la sensación de sorpresa o misterio.

Obviamente, esa división bipartita en el somero intento de ordenar la instalación de los años ochenta en España responde a un sentir estético general, lo que significa que fácilmente podremos encontrar instalaciones ‘escultóricas’, coincidentes en planteamientos teóricos o formales habitualmente empleados en las ‘neo-Instalaciones’, y viceversa. Esto sucederá, esencialmente, porque el panorama artístico de los ochenta en España se revela múltiple y heterogéneo en sus elecciones, acorde con las tendencias postmodernas vigentes en el exterior. Un ambiente ‘fin del entusiasmo’ que multiplica unas líneas de investigación estética que, finalmente, aprenden a convivir sin dramatismos.

En dicho ambiente, las escaramuzas barrocas de los instaladores españoles más paradigmáticos de los años ochenta —Francesc Abad, Antoni Muntadas, Francesc Torres, entre otros— merecen mención especial. Empezando su andadura en la instalación de la década anterior al calor de las tendencias de lo ‘conceptual’, sin muchas concesiones a lo estético y esencialmente de contenido político, evolucionaron hacia fórmulas instalativas multi-media, aparatosas y efectistas, en muchos casos próximas a lo barroco y teatral. Serán instalaciones que todavía emerjan de sus contextos sociales y políticos inmediatos, igualmente preocupadas por conectar con el espectador. Pero ahora sus complejos discursos narrativos, que piden ser leídos y descifrados, no escatimarán en recursos objetuales o referencias de cualquier signo: históricas, científicas, filosóficas o ideológicas. En este sentido, la presencia de textos escritos podría ser tan necesaria y valiosa para la comprensión de los contenidos, como la inclusión de la fotografía, el *ready-made* o el *object-trové*. Todo ensamblado al servicio de un discurso crítico en el análisis y la comprensión del presente, el pasado o la previsión de lo venidero, que exigirán al visitante una implicación física y mental completa.

Podríamos decir, entonces, que la instalación de los ochenta en su totalidad, se servirá de los registros formales más variados dependiendo de las necesidades específicas, y que éstos irán desde los más apegados a la tradición plástica hasta los más interesados

en los medios tecnológicos. Se abrirá un período claramente dominado por los *revivals* y la consolidación de los ‘neos’ y los ‘post’ —postminimalismo, neoconceptualismo, neoconstructivismo, postpop—, absolutamente alejados de premisas ortodoxas originales y aliados en la búsqueda de una escena mixta entre pintura, escultura, acción, ambiente, instalación, etc. En este nutrido clima, el resultado es un tipo de instalación que tolera todo en cuestión de forma y materia, tendiendo a fusionar lo tradicionalmente separado, que se prepara para dar la bienvenida a la hibridación total y definitiva de los años noventa.

¿A qué llamamos ‘instalación escultórica’? ²⁵⁷

Como venimos señalando, en los ochenta destaca una ‘nueva’ presencia de ‘montajes tridimensionales’ absolutamente lejanos al concepto tradicional de ‘escultura’ pero en una línea de investigación formal y conceptual alejada también del tipo de instalación que se venía practicando en España hasta el momento. Se tratan de manifestaciones tridimensionales que han abandonado el pedestal definitivamente y, aunque sin una conciencia muy evidente de co-habitación, se acomodan en el espacio real del espectador. Instalaciones que se extienden sobre el suelo, se apoyan directamente sobre el muro o, incluso, penden del techo; sirviéndose de una gama de materiales ilimitada combinados de la manera más antitradicional posible.

No suele tratarse de instalaciones de grandes dimensiones, ni complejas en cuanto a la utillería empleada. En algunos casos son pequeños montajes en la conjunción de no más de dos elementos, con un escaso desarrollo espacial y sin mucha pretensión de alcanzar físicamente al espectador. Ninguna de ellas podría ser considerada simplemente ‘escultura’, no hay nada en ellas que nos remita a una escultura ‘clásica’ en su sentido más tradicional, pero sus características formales y conceptuales las alejan también del tipo de instalación ‘contextual’ que vinimos estudiando —una preocupada básicamente por el empleo de nuevos materiales, con una predilección especial por lo tecnológico, la ocupación del espacio

²⁵⁷ La historiadora y crítica Gloria Picazo acuñó un término similar: ‘instalación objetual-escultórica’ para referirse a él como un tipo de manifestación “a medio camino entre la instalación y la escultura de fragmentos”, a propósito de la obra del artista canario Leopoldo Emperador. Citado en GONZÁLEZ Gili, Nuria; *Leopoldo Emperador*. Ver en: <http://www.culturacanaria.com/artistas/leopoldo/nuria.htm>

[3.1] Sol Le Witt. Modular Structure (floor). 1996-8.

[3.2] Eva Hesse. Accension II. 1967-8.



circundante, la participación experimental del público y el comentario crítico—. Es por eso que la llamamos ‘instalación escultórica’, un tipo de instalación más acorde con la profusión de las tres dimensiones en un ambiente dominado por los expresionismos, que con la instalación ‘ambiente’ dominante en los años sesenta.

Pareciera, pues, nos encontramos en un momento en el que la exploración estética tridimensional, al margen de avances precentes y en una especie de repliegue plástico-artístico, se propusiera renovar el concepto de escultura tradicional —liberarla del pedestal y de su yugo representacional—, desde el mismo sustrato plástico de la ‘escultura-escultura’, o desde la misma corporalidad del espacio pictórico, en la línea de la tradición de las vanguardias históricas. Estaría más próxima a la “tradición de las artes plásticas, constituyéndose en dilatación o despliegue de la pintura o la escultura (o también, por qué no, de la fotografía u otros medios o disciplinas)”, señalaría Eugeni Bonet.²⁵⁸

El resultado son unas instalaciones que, en detrimento de la conciencia y activación del espacio circundante y la participación real del espectador, mantienen un diálogo estrecho con las ambigüedades semánticas de la forma y la materia que las constituye. Estarían muy alejadas de estrategias contextuales, analíticas, claridad en los enunciados o intereses de transparencia en los procedimientos, que desarrollaron la mayoría de las instalaciones de la década precedente. Esta nueva instalación se recreará principalmente en la ilusión, la metáfora, el simbolismo, la evocación y la autonomía de la belleza. Creará en la libertad de yuxtaposición de unos elementos tradicionalmente antitéticos, en las parodias estilísticas, el simulacro, la transformación y en el placer sensible de la poesía. La credibilidad en la evidencia de los datos y la información contextual dejará paso a la ‘subjetividad’, la imaginación, la fantasía y la introspección, por el camino de sistemas congnotivos altamente personalizados. En detrimento de discursos evidentes y articulados, predominarán las narrativas visuales fragmentadas, contradictorias, de funcionamiento abierto y múltiples posibilidades combinatorias.

Se elaborarán a través de un repertorio formal reducido y personal, que se recrea en la combinación de elementos constantes e intercambiables. En algunos casos, dominando una estética de lo artesanal, lo primitivo y lo orgánico, en un tono general de precariedad que retoma el gusto por lo povera y el *land art*. En otros, primando las cualidades industriales, o incluso tecnológicas, de los

materiales en un discurso estético más próximo a sensibilidades minimalistas, constructivistas o geométricas.

Todo en un todo de ‘enfrentamiento’ entre las emociones y los sistemas rigurosamente estructurados que bien podría encontrar correspondencia en las vertientes internacionales, por un lado, ‘post-minimalistas’, encarnada principalmente por una Eva Hesse trabajando con la dimensión orgánica de las formas geométricas, y por otro, aquella otra representada por un Sol LeWitt e interesada principalmente por los métodos hiperracionales de serialidad y complejidad en el acto perceptivo. Mientras LeWitt concibe su práctica artística como instrumental para estudiar, dividir y medir el espacio mediante unidades geométricas seriadas —más que como objetos discretos de masa y volumen—, en un gesto que sugería que el espacio puede ser cuantificado racionalmente y poseído por el espectador material e intelectualmente; en Hesse, la complejidad perceptiva procede desde el interior del propio evento artístico, que muestra las cosas de manera extraordinaria y las convierte en individuales. “La estética de la *anti*forma que desplegó Eva Hesse como una penetración en un imaginario del abandono o con la intención de componer una danza del absurdo”²⁵⁹, informa el crítico Fernando Castro Flórez, estaría muy próxima a la preocupación de muchos de los instaladores en los años ochenta. En una u otra tendencia, la evocación a lo críptico, misterioso y/o siniestro están casi siempre presentes, en un método que engarza psicología y animismo con geometría y repetición minimalista, repetición como compulsión psíquica y reproducción orgánica.²⁶⁰ [3.1] [3.2]

En España, qué duda cabe que el advenimiento de tal ‘pasión’ por las formas y las materias y la confianza en la autonomía de lo individual bien pudo provocar las sospechas en muchos de una nueva recaída en los dominios del expresionismo, con la consecuente y temida restauración de las estéticas del genio más reaccionarias.²⁶¹

258 BONET, Eugeni; “La instalación como hipermedio (una aproximación)” en *Media culture*. op. cit. pág. 25. En este texto, Eugeni Bonet diferencia entre ‘instalaciones multimedia’ e ‘instalaciones plásticas’.

259 CASTRO Flórez, Fernando; “Las imágenes arquetípicas de Susana Solano” en *Hacia un nuevo clasicismo...* op. cit. pág. 76.

260 Para más información consultar JOSELIT, David; *American Art Since 1945*. Thames & Hudson. London, 2003. págs. 106-15.

261 Para más información consultar BREA, José Luis; “Año Zero, Distancia Zero” en *Anys 90. Distància Zero*. Centre d’Art Santa Mònica. Barcelona, 1994. págs. 57-68. Catálogo de exposición.

Segunda generación. El impulso deconstructivo o el resurgir de la tradición romántica

“Los valores que han surgido del espacio afectivo o metafísico ya no se pueden someter a la investigación y argumentación razonables. Hoy el deseo se auto-legitima. Como consecuencia de todo ello, avanzamos hacia una nueva forma de trascendentalismo. En la sociedad postmoderna, el deseo, la creencia y el compromiso quedan sencillamente aislados del proceso de justificación racional como algo en lo que no se puede penetrar en profundidad.”

Kevin Power ²⁶²

“La obra de arte no es, en efecto, instrumento del conocimiento; es invocación, ese rito que, cuidando el preguntar original, propicia la revelación. Invocar, inquirir, propiciar, revelar: todo ello tiene que ver con el misterio, que es lo oculto. ¿Magia?”

Francisco Calvo Serraller ²⁶³

El potencial creador de los ochenta, múltiple y heterogéneo en sus versiones, podría sin embargo encontrar evocación común, quizás, bajo determinado impulso deconstructivo propio de las teorías postestructuralistas del momento. Si el conveniente sistema lógico de correspondencias consensuadas de símbolos y signos deja de funcionar en una visión postmoderna del mundo, si los significados monolíticos se caen y el sentido de lo ‘real’ se oculta, la descripción fiel del contexto se hace del todo imposible.

Como consecuencia, la subjetividad, la ironía, el absurdo, el fragmento, la desviación a la norma, la descontextualización, la aporía y la ambigüedad, a través de las referencias a lo misterioso, lo mítico y lo simbólico, serán las estrategias habituales para subvertir lo aprendido y crear ‘otras’ semánticas de la realidad. ‘Otros’ discursos particulares —nunca articulados del todo— que relaten ‘otros’ mundos, siempre subjetivos. Así los conceptos, las narraciones y las lecturas lineales desaparecerán en pos de las imágenes personales de autenticidad poética y emocional.

Este impulso ‘deconstructivo’ podría encontrar evocación común con cierta corriente de recuperación ‘romántica’, que emerge en los años sesenta en Europa y que promoverá un nuevo tipo de proceso ‘escultórico’. Nos referimos a un tipo romanticismo, como sugieren Sandy Nairne y Nicholas Serota en su publicación *British Sculpture in the Twentieth Century*, acorde a la famosa ‘no definición’ de Baudelaire: “El Romanticismo nada tiene que ver con la elección de un tema o la revelación de una verdad, sino con una manera de sentir.”²⁶⁴ De lo que se desprende que a principios del siglo XIX, el único criterio de evaluación posible en el arte se refería a la autenticidad emocional que procedía del contexto interior y psíquico del autor. Un clima de ideas que encaja a la perfección con la dirección de muchos de los acontecimientos de la escena artística española desde finales de los setenta, a lo largo de toda la década de los ochenta y hasta los noventa.

Es en el siglo XIX con el pensamiento romántico, que se empieza a trabajar la idea del artista ‘saturniano’ que ha prevalecido hasta nuestros días resurgiendo cíclicamente en diferentes períodos de la historia. Si el Romanticismo introdujo el gusto estético por lo ‘autobiográfico’, “la creencia generalizada de que el artista debía, por obligación, permanecer fiel a su realidad contemporánea”, dotó al creador de un estatus esquizofrénico, con un papel ambivalente en la sociedad cargado de cualidades extraordinarias.

Y aunque el contexto ‘interior’ y el contexto ‘exterior’ social se contienen el uno en el otro en un proceso recursivo, la intención por parte del artista de hacer comentario alguno sobre el entorno social, comercial, semiótico o político en el que la obra funciona no se expresará con claridad alguna. Gran parte de la instalación en los ochenta, pues, deviene autónoma y poseerá el sentido que el artista le conceda y el espectador quiera darle. De poco servirá al receptor preguntarse ‘desde fuera’ por el texto que otorga sentido real a la obra. Y el artista, sin un impulso hacia lo real-externo que guíe el acto creativo, difícilmente se presenta como miembro de su respectiva sociedad, sino como una entidad individual interesada en explorar su propia subjetividad, su psiquismo o su alma. Como consecuencia, concede al público y a los críticos la libertad absoluta en la interpretación de la obra de arte que se presta a cualquier tipo de comentario crítico-literario.

Esto explicaría por qué la instalación de los ochenta, apenas ilustra imágenes del mundo real exterior, aunque se sirva con frecuencia del *ready-made* y el objeto encontrado, en el gesto duchampiano des-

²⁶² En Miquel Navarro. *Escultura y lenguajes*. Sala América-América Aretoa. Vitoria-Gasteiz, 1996. pág. 18. Catálogo de exposición.

²⁶³ Francisco Calvo Serraller. Nota extraída de un texto sobre el artista Adolf Schlosser: “Invocación” en *Adolf Schlosser*. IVAM. Valencia, 1998. pág. 43.

²⁶⁴ Baudelaire. Citado por NAIRNE, Sandy y SEROTA, Nicholas; *British Sculpture in the Twentieth Century*. WhiteChapel. London, 1981. pág. 223.

estabilizador de la relación unívoca entre el objeto y su significado. Este tipo de instalación se decanta por la presentación de una nueva realidad ‘metafísica’, universos surrealistas y paisajes fantásticos no dominados semánticamente ni por la palabra ni por un sistema lingüístico reconocible. Absolutamente reticentes a la decodificación a través de las herramientas empleadas en el desentramado del discurso textual tradicional, emplearán la multifuncionalidad de los significados en un sistema de formas, símbolos e imágenes sugerentes pero de referencias personales y naturaleza inexacta.

Aunque en ocasiones haga uso de objetos reconocibles, procedentes de la realidad cotidiana, serán dotados de una nueva función simbólica. Así, las instalaciones en los ochenta, relatarán universos cambiantes, complejos, que desde la incertidumbre permanente cuestionarán la fiabilidad de nuestros sentidos y conocimiento. Como ya hiciera el Surrealismo, explorarán las imágenes del deseo, del miedo, del misterio o la duda en la mente humana, en unas obras absolutamente abstractas o más próximas a referencias humanas. En un proyecto estético fenomenológico de múltiples interpretaciones que, mediante interrogantes nunca resueltos —¿se puede describir un sentimiento?, ¿dónde se genera?, ¿un color, un sonido, un sabor o una forma tienen un lado subjetivo y otro objetivo?...— se propondrá abarcar los binomios ‘corazón - cabeza’, ‘percepción - razón’.²⁶⁵

El resultado será, pues, un tipo de instalación de múltiples poéticas interesada en las cualidades matérico-expresivas de los materiales pero que se resiste al análisis puramente formal. Una especie de proyecto emotivo-racional preocupado, más que en la claridad de sus enunciados, en una suerte de ‘hermetismo poético-sugere’nt’, en la órbita de lo que la historiadora Celeste Fiori decide llamar

265 “El color y la forma son sentimientos que proceden del mundo que nos rodea. No estamos capacitados para crear objetos visuales que superen las formaciones de la naturaleza, pero podemos intentar crear un paralelo tomando los sentimientos más personales experimentados desde nuestro entorno natural. Una forma coloreada que tiene la misma impresión sobre nuestra mente como, por ejemplo, la visión de una cama de caléndulas a las 7:30 de la mañana en otoño, andando sobre ellas crujientes y frías, la visión de la pureza y la calidez de varios cientos de círculos naranjas brillantes —este es el sentimiento que quiero recrear mediante formas; ser capaz de retener esa emoción.” Wendy Taylor en *Survey ‘68: Abstract Sculpture*. Camden Arts Centre. London, 1968. pág. 3. Catálogo de exposición. Las palabras de la artista británica Wendy Taylor (1945) son un ejemplo excelente para ilustrar el clima de ideas que a principios de los ochenta definía la producción de gran parte de los artistas ‘instaladores’ en España. De hecho, formalmente la obra de Taylor presenta grandes parecidos con la de algunos artistas trabajando en España durante los ochenta, y sobre todo con Eva Lootz.

impulso ‘conceptual místico’.²⁶⁶ Un impulso ‘conceptual’ en su versión menos autoreflexiva y en estrecha relación con la capacidad intuitiva, el subjetivismo, el inconsciente, la metáfora, el simbolismo y el arte de sugerir, que se resiste a las operaciones interpretativas unívocas. Un misticismo profano, mundano y vitalista, que reivindica la estética como ciencia de percepción y fuente de conocimiento plagará los universos personales y los vocabularios intrasferibles de la gran parte de la producción simbólica de los artistas en los ochenta.²⁶⁷ Nuestros artistas actúan en una línea de trabajo en perfecta consonancia con la de artistas internacionales como Rebeca Horn, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Mario Merz, Joseph Beuys, Tony Cragg, Richard Wentworth o Robert Gober cuyo signo de identidad siempre fue la ‘re-educación de la percepción’, resistiéndose a experimentar la realidad bajo el planteamiento dual: ‘vida afectiva’ versus ‘vida intelectual’.

Entonces, si durante los setenta predominó, sobre todo, un tipo de instalación contextual con discurso ‘conceptual logocéntrico’, que empleaba la objetividad y la lógica de las ciencias humanas críticas como método racional de trabajo para abordar contexto cotidiano y contexto artístico; durante los ochenta,

Aunque la falta de garantías de un contexto ‘real’ general —consignada por el post-romanticismo, el estructuralismo, las teorías deconstructivas y la fenomenología—, favoreció la perspectiva generalizada de los discursos particulares, introspectivos, en la necesidad de reconciliar conocimiento y emoción; durante los ochenta no desaparecen completamente las instalaciones contextuales de discurso ‘conceptual logocéntrico’, en el empleo de la objetividad y la lógica de las ciencias humanas críticas como método racional de trabajo para abordar contexto cotidiano y contexto artístico. Los grandes instaladores españoles de fama internacional la seguirán cultivándola con fuerza inusitada, produciendo y exponiendo su obra en los museos, espacios y ferias internacionales más prestigiosos del mundo a lo largo de toda la década de los ochenta y noventa.

266 Término que tomamos prestado del artículo de la historiadora Celeste Fiori donde pretende dar cuenta del arte de ‘concepto’ y los aspectos ‘conceptuales’. Ver en: *El arte de concepto y los aspectos conceptuales*; <http://www.monografias.com/trabajos10/desartp/desartp.shtml> (24/10/2000 última entrada).

267 Señalan Sandy Nairne y Nicolás Serota: “A consecuencia de la creencia romántica de que las obras de arte podían ofrecer una visión interior metafísica, la estética se convirtió en una parte importante de la filosofía” en *British Sculpture...* op. cit. pág.235.

El recurso de la dialógica. Diálogo de contrarios

Aunque venimos trabajando la idea de la presencia de tres tipos de instalaciones en los ochenta, en base a su idiosincrasia diferencial formal y conceptual, en su estudio práctico no asumiremos un esquema divisor donde encerrar a unas y a otras. Emplearemos una visión globalizadora que nos permita acercar posturas y descubrir fricciones entre obras y creadores.

El marco filosófico de la ‘asociación dialógica’ se revela como constante temática en la mayoría de las instalaciones de los ochenta. En el deseo de reconciliar y equilibrar posturas tradicionalmente disgregadas en la historia del pensamiento occidental, los artistas reivindican el diálogo poético empeñado en conjugar lo antes irresoluble. El resultado son unas instalaciones que revelan una realidad diferente, de esencia contradictoria, que podría tanto remitirnos a una ‘metafísica’ como recordarnos que vivimos en un mundo de complejidad, perplejidad, manifestaciones intermedias y juicios relativos. El ‘instalador’ deviene artífice de la mutación de la realidad, de la transformación de la materia y de la alteración de la percepción de los sentidos. Mediante repertorios de articulación de conceptos dialógicos, trabajará, casi siempre, en las zonas de ‘tránsito’ dominadas por los ‘entre’ y los ‘a medias’.²⁶⁸ Por esa razón, a partir de ahora nos ayudaremos de un guión temático-dialógico en el intento de reconocer la identidad de las instalaciones que se produjeron en España durante los años ochenta.

Dialógica ‘naturaleza/artificio’

En el ambiente de ideas que venimos mencionando, los artistas instaladores de los ochenta actuarán abundantemente en el marco de una ‘filosofía de la naturaleza’. La naturaleza no es un tema que se haya mantenido al margen de reflexiones artísticas a lo largo de la historia. Todo el arte se encuentra plagado de fórmulas que de una manera o de otra se han referido al ámbito de lo natural, desde su vertiente más simbólica —incluso con connotaciones de identidad nacional—, a las posturas más naturalistas de un arte ecológico, pasando por las más radicales y politizadas de los movimientos artísticos de los años sesenta.

El movimiento ‘conceptual’ en España también apeló a la naturaleza en su vertiente más ecológica, en una crítica social a las políticas de devastación —como Francesc Abad—, y en una más políticamente radical reaccionando contra la idea de arte como identidad objetual mercantil recluida en el museo o la galería. De ahí la importancia que las experiencias del *land art*, del *art povera*, del *body art* o del arte procesual tuvieron en nuestro país. Pero en los ochenta se pondrá un especial énfasis en el reducto de lo ‘natural’ en su sentido más amplio y siempre en diálogo-confrontación con lo ‘artificial’. Se recurrirá a la naturaleza casi de forma generalizada, empleándola tanto como ‘materia prima’ o elemento simbólico de discursos altamente personalizados, en cuestiones históricas, políticas, antropológicas o sociológicas.

Desde muy diferentes perspectivas, posiciones o discursos, la mayoría de los instaladores tratará la asociación dialógica ‘naturaleza/artificio’ con asiduidad, adoptándola en muchos casos como proyecto de investigación vertebral de toda su producción simbólica. En este sentido abordaremos las instalaciones de los artistas Adolf Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Cristina Iglesias, Pere Noguera, Leopoldo Emperador, Francesc Abad, Antoni Muntadas y Francesc Torres.

²⁶⁸ “El método de reducción al absurdo usado en matemática, lógica y otros, no tiende a comprobar que las sentencias carecen de significado en virtud de la contradicción. (Cf. M. Baldwin, *The Art of David Bainbridge*, 1970). No hay ninguna contradicción especial en relación a la falta de sentido. La regla importante de “no romper las reglas del lenguaje” no funciona como solución [...] En cambio sugiere que tal vez la coherencia sí deba ser forzada. [...] El teorema de Godel ha demostrado que aparentemente para sistemas “más amplios” lo completo implica contradicción. Se podría discutir que el programa de Atkinson no está relacionado con la eliminación de contradicciones, sino que se ocupa de la imposición de las condiciones necesarias para evitar contradicción. Michael Baldwin; “Atkinson y la falta de sentido. Nota general” en *El arte como idea en Inglaterra*. Centro de Arte y Comunicación. Buenos Aires, 1967. pág. 11. Catálogo de exposición.

[3.3] Eva Lootz. *Cánon inverso*. 1987. Detalle de la instalación.

[3.3] Vista general.

[3.4] Eva Lootz. *Metal*. 1983. Fundación Valdecilla, Madrid.



Naturaleza y feminidad

Al margen de honrosos esfuerzos en décadas precedentes —como los de Ester Ferrer, Paz Muro, Fina Millares o Eugenia Balcells—, en España habrá que esperar a la llegada de los noventa para constatar la existencia de una clara conciencia feminista. Aunque ninguna de las artistas-instaladoras de los ochenta estuvo preocupada a un nivel radical por lo que se ha dado en llamar ‘la política de la diferencia’, no obstante la obra de Eva Lootz (Viena, ¿), sin adherirse a corrientes o militancias concretas, podría invitar al comentario, si no feminista, tal vez ‘femenino’. Aspecto que veremos expresarse en su obra tímidamente, siempre envuelto en una red de relaciones semánticas precarias altamente personalizadas.

Su primera experiencia con las artes plásticas sería a través de la pintura. Una pintura que pronto eliminaría el cromatismo para alcanzar la monocromía, empleando además objetos y materiales poco habituales tales como la lona cosida, la tartalana o el alquil. La fascinación por el comportamiento de los líquidos —agua, leche, mercurio...— [3.1] le llevaría muy pronto a explorar también con las características físicas de las colas, los aglutinantes, los lacres, la parafina o las ceras, que mediante proceso de solidificación le permitirían calidades matéricas sorprendentes. Este sería sólo el inicio de un ‘teatro de las materias’ —como ella misma lo denomina— que la sumergiría en la exploración sin límite de las cualidades físicas y simbólicas de los materiales empleados. El engarzamiento de la sensualidad expresiva con el comentario histórico, arqueológico, geográfico, económico y social de la ‘realidad exterior’, siempre se produjo de forma difuminada y apenas perceptible.

Nacida en Viena llegó a España, junto a Adolf Schollosser, a finales de los sesenta. Fue en España donde comenzó su carrera de artista, atraída por el momento de efervescencia política y social que vivía nuestro país bajo los últimos coletazos del franquismo. Sin abandonar nunca la práctica artística sobre formato bidimensional, sus primeras instalaciones datan de 1985 —aunque años atrás hubiera realizado ya alguna experiencia merecedoras del calificativo ‘instalación’—. Por aquél entonces su gramática matérico-expresiva se hallaba ya completamente desplegada en una obra de naturaleza tridimensional.

Montaña (1986) y *Canon inverso* (1987), entre otras, son instalaciones con varios puntos de conexión y magníficos ejemplos para ilustrar algunas de las cuestiones estilísticas y conceptuales centrales en su obra. Ambas poseen la ‘tierra’ como elemento principal, que junto a los ‘minerales’ serán dos de las constantes materiales de su producción en estos años.

Canon inverso [3.3] se presentó en 1987 en el Museo Reina Sofía. Se componía de siete de platillos de latón pendiendo del techo, dispuestos como las siete estrellas de la Osa Mayor y soportando en su superficie pequeñas montañas de cisco —combustible a base de polvo de hueso de oliva—. Éste se escaparía poco a poco por un agujero practicado en el centro de cada plato, hasta alcanzar el suelo y formar de nuevo pequeños montículos. De esa manera, y con la ayuda de una iluminación sugerente, se dibujaba en la sala del museo un paisaje de cualidades simbólicas, casi lunar, ordenado en dos niveles: uno terrenal y otro elevado. Se trataría quizás de un paisaje ‘en tránsito’, regido por una lógica disimétrica, donde las montañas de cisco del nivel superior se transformaban en cráteres en el nivel inferior por esa pérdida paulatina de combustible, para devenir otra vez montañas en contacto con lo terrenal.

La pasión en Eva Lootz por los materiales, sobre todo minerales y arena, declara la artista procede de su fascinación por los yacimientos de donde éstos se extraen.[3.4] Enormes cráteres gigantes abiertos en la tierra que modifican la fisionomía del paisaje y que abastecen de mineral, sujetos a los avatares de la industria, la historia, la política y las estrategias económicas de toda una sociedad.²⁶⁹ Es en este punto donde mejor se expresaría la poética dialógica ‘Naturaleza/Artificio’ que evoca a un mismo tiempo los sistemas técnicos del mundo industrial y los manuales de la precariedad artesanal. Lo natural de la materia prima y lo artificial de la tecnología que lo extrae.

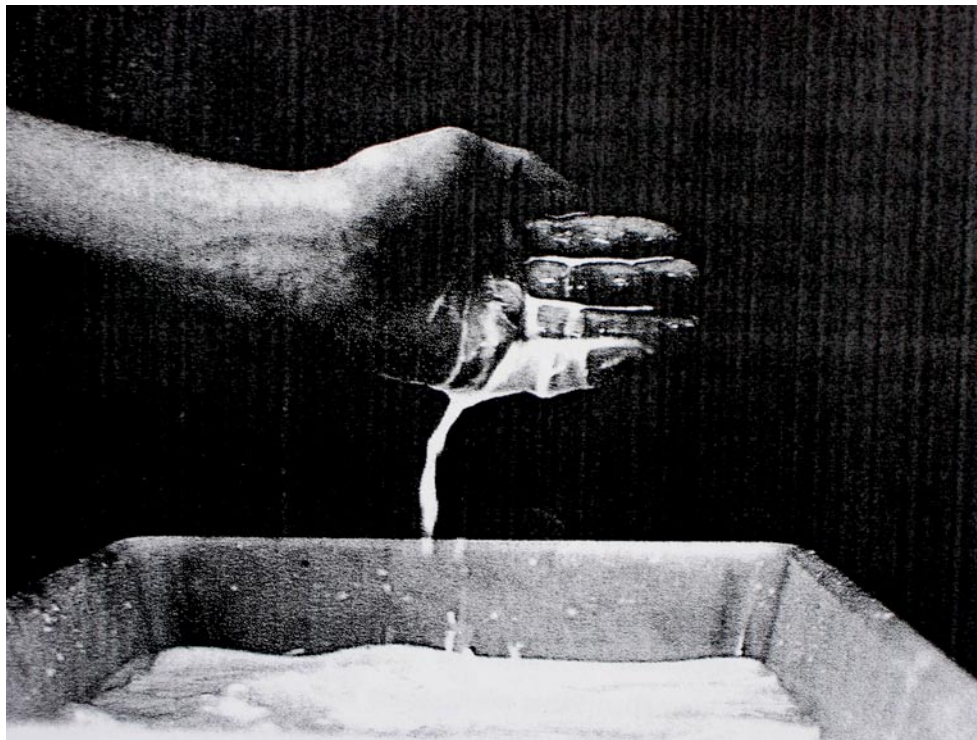
En una red de relaciones altamente personalizada, Lootz empezó a visualizar la escultura como ‘escultura negativa’ de minas, canteras, depósitos naturales y energéticos. Algo así como una réplica negativa de pirámides y monumentos, que le llevaría a la elaboración de un alfabeto formal plagado de referencias simbólicas y arquetípicas —siempre herméticas y personales—, en alusión a la violencia, la matriz, lo básico-natural y lo ‘femenino’.²⁷⁰

269 “Poco a poco me fui interesando por esa gramática, ese teatro que van desplegando las materias por el hecho de ser imprescindibles para la fabricación de los objetos de uso estratégico o que son codiciados por otras razones y que en ese proceso de extracción, intercambio y comercio alteran el paisaje.” Eva Lootz en JUNCOSA, Enrique; “Los hilos de Ariadna. Una conversación con Eva Lootz” en *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*. Palacio de Cristal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2002. pág. 66. Catálogo de exposición.

270 “[...] empecé a ver la historia del arte con otros ojos. Comprendí que siempre nos habían contado sólo la mitad de la película. Cualquier niño es capaz de recitar de carrerilla las pirámides de Egipto, Keops, Kefrén y Miquerinos pero ¿quién se ha detenido alguna vez en las canteras de Muqqatam que son su negativo exacto, su molde, su matriz? A partir de ahí empecé a reivindicar la “escultura negativa” de canteras y pozos mineros.” Eva Lootz. *Ibidem*. pág. 67.

[3.5] Eva Lootz. *Lavalle*. Huesca. 1974.

[3.6] Eva Lootz. *Montaña*. 1986. Madera y altero. 22 x 40 x 40 m. Museo Arte Contemporáneo de Sevilla.



Esas referencias ‘femeninas’ las encontramos también implícitas en su repertorio formal de objetos agujereados, de marcado carácter ‘femenino’, como platos, mesas o copas, por donde se escapa la arena. El cráter o la mina, como agujeros practicados en la tierra para extraer la materia prima, serían formas telúricas que remiten al territorio de la pura negatividad, de la materia, la sombra, al recinto del ‘no-ser’, de la ‘feminidad’, que en contraposición con el espacio del monumento, la luz, la forma y el ser, se convierten en ‘no-lugares’ en los que la historia ha confinado durante siglos a la mujer. Sin embargo, la contrafigura ‘volcán/mina’ le sirve a Lootz para evocar una realidad diferente. Mientras que la ‘mina’ —una intrusión de lo mecánico en el seno de la naturaleza— representaría la extracción ordenada y productiva, el ‘cráter’ o ‘volcán’ representaría la producción natural, caótica y no clasificada.

Las instalaciones de Lootz transpiran el misterio de lo remoto y la extraña quietud de nuevos órdenes aparecidos de repente, siempre inestables y a la espera del próximo tránsito que, necesariamente, habrá de escapar a la visión del espectador. Es la calidad de la transformación perpetua que comparten los líquidos y la arena, lo que a modo de dispositivos energéticos activan sus instalaciones. La imposibilidad de atrapar un líquido, la pérdida, el derrame, su trasvase y el tiempo, en contradicción con las nociones tradicionales de fijeza del objeto escultórico, son cuestiones siempre presentes en la obra de Lootz. [3.5] Así lo explicaba la propia artista: “Siempre me ha atraído ese elemento de movilidad que está en contradicción completa con lo que se ha entendido siempre como escultura [...] Quería mostrar el momento donde la forma se deshace. Considerar, pensar, poner el énfasis en ese momento de desmoronamiento.”²⁷¹

En su alfabeto semántico personal, las formas se repiten con frecuencia —pies, campanas, asas, montañas, nudos, cráteres, mesas, sillas, puentes, zapatos, barcos...—. *Montaña* [3.6] presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1986, muestra exactamente eso, una gran montaña de arena de 2,2 m. de altura, portada por una estructura piramidal escalonada de madera. A pesar del fuerte componente constructivo de sus materiales, nada en su estructura o composición recuerda a la fortaleza de lo construido, todo lo contrario. Esa arena suelta, sin aglutinante, se desmorona entre los diferentes pisos. El equilibrio precario de su sostenibilidad podría evocar tanto lo arqueológico y lo remoto de construcciones primitivas, como lo actual inacabado de montículos de arena sobre palés al pie de cualquier obra o, incluso, trincheras de guerra. Sea como fuere, se trataría de una arquitectura de escasísima resistencia, deteriorada por la erosión del tiempo, la

gravedad y la intemperie, sustraída de cualquier funcionalidad. Es el triunfo evidente de la materia sobre la forma y la construcción, de lo esencial-precario sobre lo monumental, ¿acaso también de ‘lo femenino’ sobre ‘lo masculino’?²⁷²

Naturaleza velada/revelada

Si la propuesta conceptual predominante en los ochenta fue la del ‘naturalismo’ en su sentido más amplio, Adolf Schlosser (Austria, 1939) será uno de sus grandes representantes. El artífice acudirá a la naturaleza no con el deseo de mostrarnos lo ya conocido, sino de re-educar nuestra percepción apostando por lo extraño oculto, por lo latente no domesticado que, por miedo o comodidad, permanece habitualmente invisible a los ojos del hombre. Con la precisión analítica del científico arqueólogo y la intuición del mago ilusionista, Schlosser disecciona el significado de lo ‘misterioso’ en la observación de lo ‘natural’, mostrando realidades extraordinarias, indescriptibles y profundamente intranquilizantes.

En un momento —los años ochenta— en el que la crítica española tendió con frecuencia a explicar la obra de ciertos artistas bajo los parámetros de la mitificación romántica, no sabemos si por puras cuestiones de marketing o por simple desconocimiento, abundaron los espíritus saturnianos. Ese fue el caso de Adolf Schlosser, austriaco nacido en el Valle de Leitersdorf que realizó estudios de escultura en la Academia de Artes Aplicadas de Gazy y de pintura en la Academia de Bellas Artes de Viena. Su biografía quizás un poco extravagante ha proporcionado el material necesario para alimentar su mitología.²⁷³ Tras un período de cuatro años en Islandia durante el cual alternó las labores de pescador y escritor, regresaría a Viena —donde pocos años antes había realizado estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes— y en 1966, junto a Eva Lootz,

272 Al mencionar obras como *Montaña* no podemos pasar por alto todas las montículos de ceniza y papel que el artista povera alemán Reiner Ruthenbeck realizó durante la década de los sesenta y principios de los setenta. Las similitudes formales son más que evidentes.

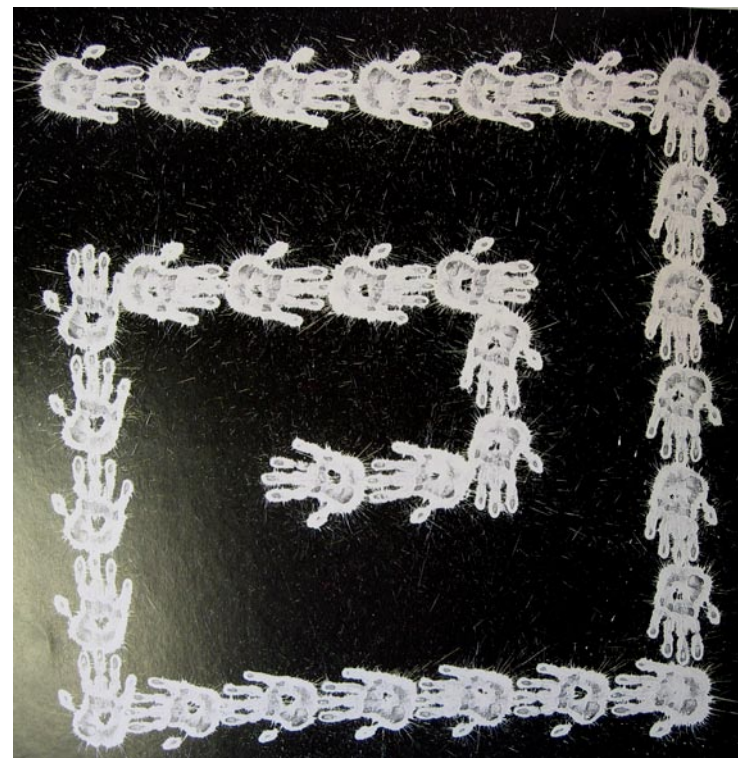
273 “Tiene algo de moderno eremita, vive y trabaja, como fuera del tiempo, en un entorno privilegiado de la sierra madrileña. Caminando por senderos de montaña, por los alrededores de Bustarviejo, su pueblo de residencia, es donde encuentra la mayor parte de las piedras, los troncos, las ramas de árbol, las pieles, las resinas con los que construye sus piezas [...] Hay que subrayar [...], su capacidad para la meditación, para el sueño y para el humor. Su poética es la de las nubes que pasan, la del jardín japonés, la de la ballena, la de la vela, la de la isla (recordemos su larga estancia en Islandia [...])” BONET, Juan Manuel; *Adolf Schlosser*. Xunta de Galicia. CGAC. 1998. pág. 15. Catálogo de exposición.

[3.7] Joseph Beuys. *Steinbruch*. 1988. Piezas de granito 3 x 3 x 0'9 m. Sala de Exposiciones de la Fundación de la Caixa de Pensiones. Barcelona.

[3.8] Bill Woodrow. *Standing Stones*. 1979.

[3.9] Richard Long. *Untitled*. 1992.

[3.10] Richard Long. *Merrivale Circle*. 1964.



se trasladaría a Madrid. Una vez en España, eligió Bustarviejo, un pueblo de la sierra madrileña, como lugar de residencia.

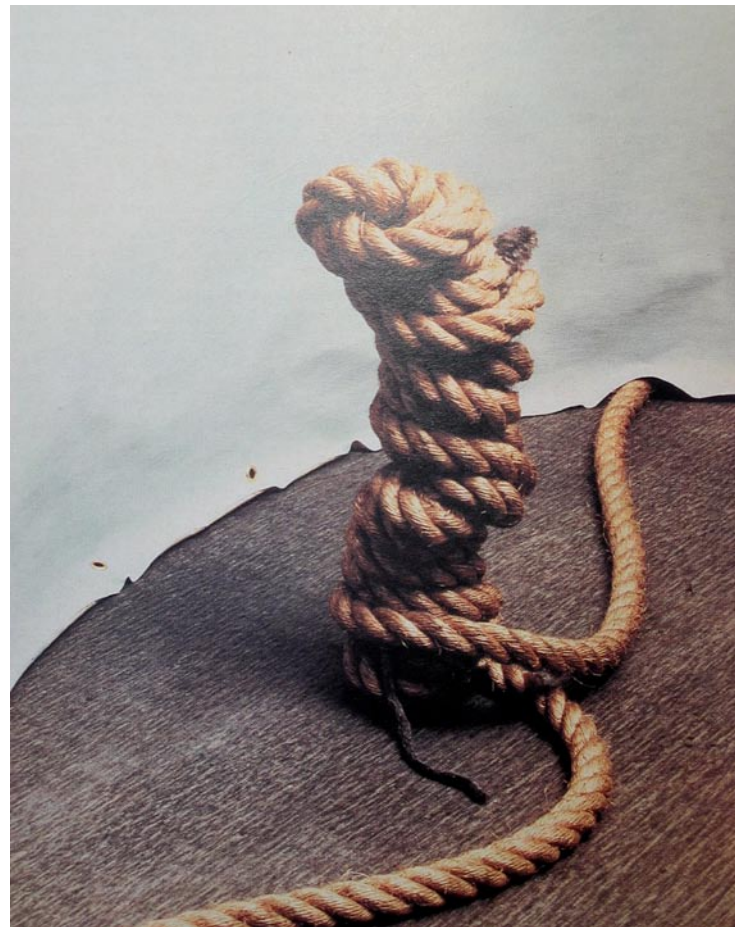
A partir de ese momento, un trabajo alejado de procesos industriales y próximo a lo artesanal y a los elementos de la naturaleza, hace que se le supongan tintes ecológicos cuando no de una fuerza mágica trascendental. Su producción se empieza a interpretar bajo el prisma de lo único, de lo extraordinariamente personal y original, ensimismada en la paciencia del eremita y en la invocación del símbolo primitivo. Un arte completamente ajeno a la contaminación del espectáculo de las tendencias artísticas en voga. [3.7]

Y lo cierto es que esa sensibilidad zen, de tendencia a la introspección y a los elementos y emplazamientos naturales, está en perfecta consonancia con lo que en los ochenta estaba ocurriendo fuera de España. También la obra de artistas como Eva Lootz o Mitsuo Miura, ambos extranjeros afincados en nuestro país, manejaban parámetros similares. Sus producciones, nada residuales y con muchos puntos de contacto entre sí, jugaron un papel esencial en el proceso de consolidación y extensión de una nueva sensibilidad en el devenir escultórico español, perfectamente acorde con las tendencias internacionales 'post' del land, el póvera o el minimal. Mencionemos, por ejemplo, las instalaciones que los artistas internacionales Richard Long, Bill Woodrow, David Mach o Boyd Webb estaban realizando por aquél entonces o en fechas anteriores. [3.8] [3.9] [3.10] [3.11]

Los comienzos artísticos de Schlosser se movieron entre las acciones, los conciertos y los tapices de diseño geométrico, éstos elaborados con un telar que él mismo construyó. Sin abandonar la geometría, pero empleando otros materiales como el plexiglás, los cordones elásticos o los elementos naturales, empezó a trabajar con un tipo de dibujo directo en el espacio que se proponía reconciliar naturaleza con geometría. Otra manera de continuar con esa

relación binómica 'naturaleza/artificio', que se expresará también bajo la fórmula de lo 'orgánico/inorgánico'. [3.12]

Pero su repertorio de elementos naturales sacados directamente del paisaje, a base de troncos de árboles pulidos o quemados, ramas de rosal, cañas de bambú, raíces, guijarros y piedras combinados de manera delirante e impredecible, romperá cualquier relación entendida *a priori* como 'naturalista'. Sus instalaciones, lejos de mostrarnos una naturaleza neutral y sosegada, nos revelan una realidad inquietante, e incluso siniestra. Su reflexión sobre lo real descubre un cosmos complejo, violento, versátil, metamórfico y muy poco



[3.11] Boyd Webb. *Untitled (Rat)*. 1981.

[3.12] Adolf Schlosser. Piezas en el estudio del artista. Ramas y cuerdas.



[3.14] Adolf Schlosser. Obras en piel y varilla de hierro y maderas pulidas. 1976. Estudio del artista.

[3.15] Adolf Schlosser. Vista parcial de una exposición en la Galería Buades. Madrid. 1980. Abedul, piedras de granito cubiertas, etc.



[3.13] Adolf Schlosser. Sin título. 1980. Piedra con cera, charol seto y resina. 130 x 80 x 5 cm.



complaciente con lo románticamente aprendido.²⁷⁴ En su obra la frontera de la dualidad ‘Naturaleza/Artificio’ se desdibuja hasta el límite. Se situará continuamente en la zona del ‘entre’ que le permita el trasvase y el tránsito semántico, la conjunción y el diálogo. [3.13]

Ya desde finales de los setenta, los pequeños montajes de estructuras tensadas con alambre y envueltas en piel de cabra permitían a Schlosser reflexionar sobre todas estas cuestiones. Lo que a final de los ochenta daría lugar a sus grandes instalaciones tales como *Primera Nieve* (1989), presentada en el centro Cultural Campoamor de Oviedo y en el Museo Reina Sofía de Madrid, incluida en la exposición *Naturalezas españolas*.

Esos primeros montajes de estructuras tensadas, que mencionamos, se componían de piezas independientes de varillas de hierro que provocaban extrañamiento por lo poco habitual de su envoltorio: piel de cabra, un material evocador de un organismo vivo, sin parentesco alguno con el hierro y que, sin embargo, parecía “una combinación bendecida por la naturaleza”.²⁷⁵ La cualidad adaptable y manipulable de la piel, empleada como envoltorio, parecía velar y desvelar a un mismo tiempo una presencia interior absolutamente inesperada. ¿Hay algo menos natural que una estructura metálica envuelta en piel de cabra? En una combinación absolutamente delirante, lo artificial —lo que no necesita de protección— rehuye la visión para insinuar finalmente sus hechuras a través del material orgánico. [3.14]

Sin título (1982) [3.15] fue una instalación que se presentó en Buades y que continuaba con estos mismos planteamientos conceptuales. Se trataba de un abedul joven de algo más de 5m de altura, con sus raíces expuestas y tensado con un cable que alteraba su rectitud natural en un estético diseño de curvas y espirales. En un pulso directo con la naturaleza, Schlosser pretendía extraer esa esencia natural interior no aparente. La tensión que el cable de metal aplicaba al árbol sacaba al exterior algo que la apariencia pacífica de un abedul habitualmente no muestra, midiendo exactamente la fuerza tensional interior del árbol para resistirse al hierro.

En la misma sala, próximas al abedul y apoyadas sobre los muros, Schlosser instaló un par de piedras de granito a las que se les ha-

274 “La Naturaleza es de hecho lo primero que de ella [su producción] se destaca. Dado que uno tropieza ahí con elementos sacados directamente del paisaje [...] Tengo sin embargo la sospecha de que en esta obra la Naturaleza sale a relucir de una manera que poco tiene que ver con la representación corriente y que tampoco corresponde exactamente con la visión romántica que a veces se le ha atribuido.” Patricio Bulnes; “Los talleres de Adolf Schlosser” en *Adolf Schlosser*. op. cit. pág. 33.

275 Expresión empleada por Francisco Calvo Serraller en “Invocación” en *Ibíd.* pág. 39.

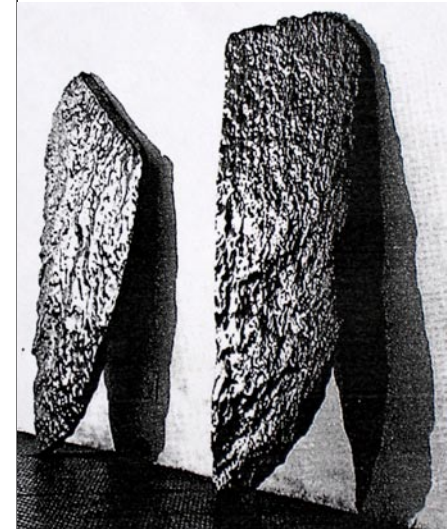
bía aplicado una capa de betún en su cara visible. [3.16] De nuevo un proceso de velamiento/desvelamiento que insinuaba al tiempo que bloqueaba la visibilidad, protegía de la vista del espectador un interior rocoso recién descubierto por el corte aplicado a la piedra. En vez de mostrarnos el material tal y como se da en la naturaleza, Schlosser prefiere emplear el disfraz. Un proceso forzado e, incluso, violento, que tiene que ver con la idea de lo hermético y lo misterioso oculto en la naturaleza.

Su obsesión por extraer la esencia natural oculta mediante cables de acero en tensión, continúa en instalaciones de final de los años ochenta como en *Primera nieve* (1989) en el Centro Cultural Campoamor. [3.17] En este caso, intervino en uno de los pasillos del edificio situando el tronco de una palmera partido por la mitad longitudinalmente para dejar su interior al descubierto. Un sistema de hilos de acero tensados, visagras y tornillos de hierro, modificaban la fisionomía original del árbol, sosteniéndolo en un equilibrio precario.



[3.16] Adolf Schlosser. Piedras con mezcla de cera, hollín, sebo y resina. 1980. Galería Buades. Madrid.

[3.17] Adolf Schlosser. *Primera nieve*. 1989. Centro Cultural Campoamor. Oviedo.



Naturaleza y tecnología

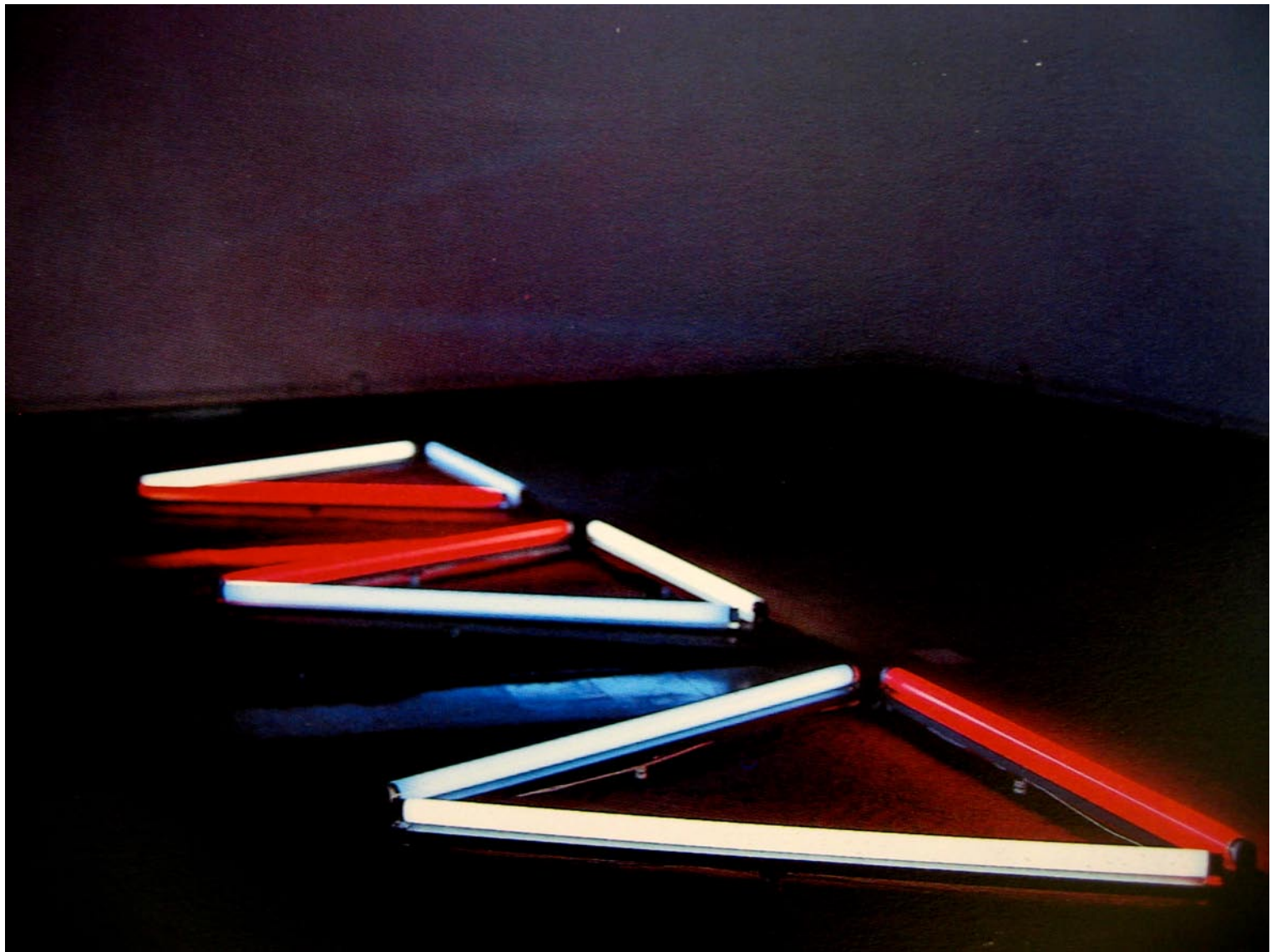
“Frente a la casualidad, la inestabilidad y la irreversibilidad del universo, frente al indeterminismo radical que rigen los fenómenos del mundo, es necesaria una nueva evaluación de la postura del hombre y de su lugar en el Cosmos, una revisión de sus relaciones con la naturaleza y una revisión de la idea de Caos y del concepto de Orden”

Erwin Schrodinger²⁷⁶

Aunque el interés por los medios tecnológicos no ocupa el lugar central en la expresividad artística de los ochenta, las artes elec-

²⁷⁶ Erwin Scrodinger. Citado en Francesc Abad. *Entropía. 8 Instalacions* (82-86). Sala Muncunill. Terrassa, 1986. pág. s/n. Catálogo de exposición.

[3.18] Leopoldo Emperador. *Inner light*. 1979.
Tubo fluorescente, almagre y fotografía.



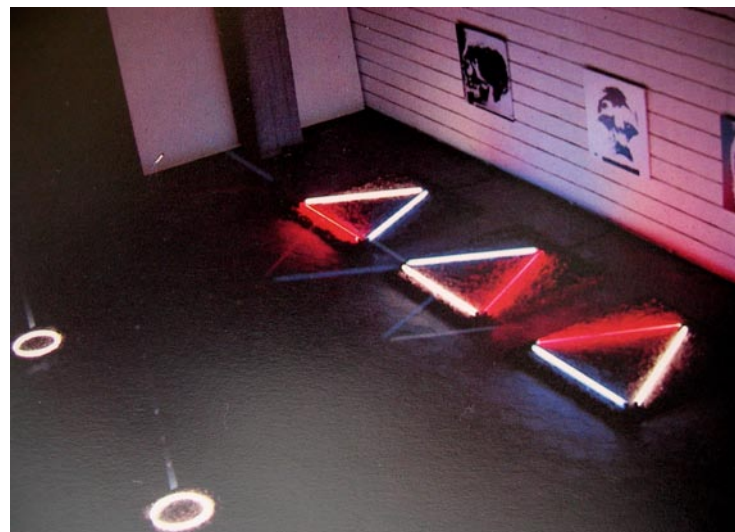
trónicas y mediales siguen presentes como respuesta directa de lo que acontece en el mundo. Cámaras, monitores, electrodomésticos, neones, instrumental de las industrias de la comunicación, en general, serán herramientas y soportes empleados en algunas instalaciones. Sin mucho alarde tecnológico, proseguirán con algunas de las investigaciones artísticas de décadas precedentes empeñadas en el comentario sociológico y la incorporación de los hallazgos tecnológicos al campo de las artes.

Pero la configuración que esta tecnología adquiere tampoco es ajena al diálogo-discusión con la 'naturaleza'. En este caso 'tecnología' entendida como aquello artificial construido por el hombre para el control y el dominio de la naturaleza y, por lo tanto, en la misma órbita del comentario 'natural/artificial' que venimos tratando.

Desde la perspectiva del 'paisaje tecnológico' y 'lo natural invadido' en las sociedades contemporáneas, instaladores como Leopoldo Emperador y Pere Noguera, entre otros, abordarán su trabajo desde posiciones y con resultados muy desiguales. Mientras Emperador explora las relaciones entre paisaje natural y tecnológico en un comentario directo a su realidad inmediata, recibiendo con entusiasmo la eficacia y modernización que ésta supone, los paisajes de Noguera ilustran una realidad bien diferente, sórdida e irónica, repleta de tecnología desgastada y material inutilizable que retornará necesariamente al ámbito primitivo de lo natural.

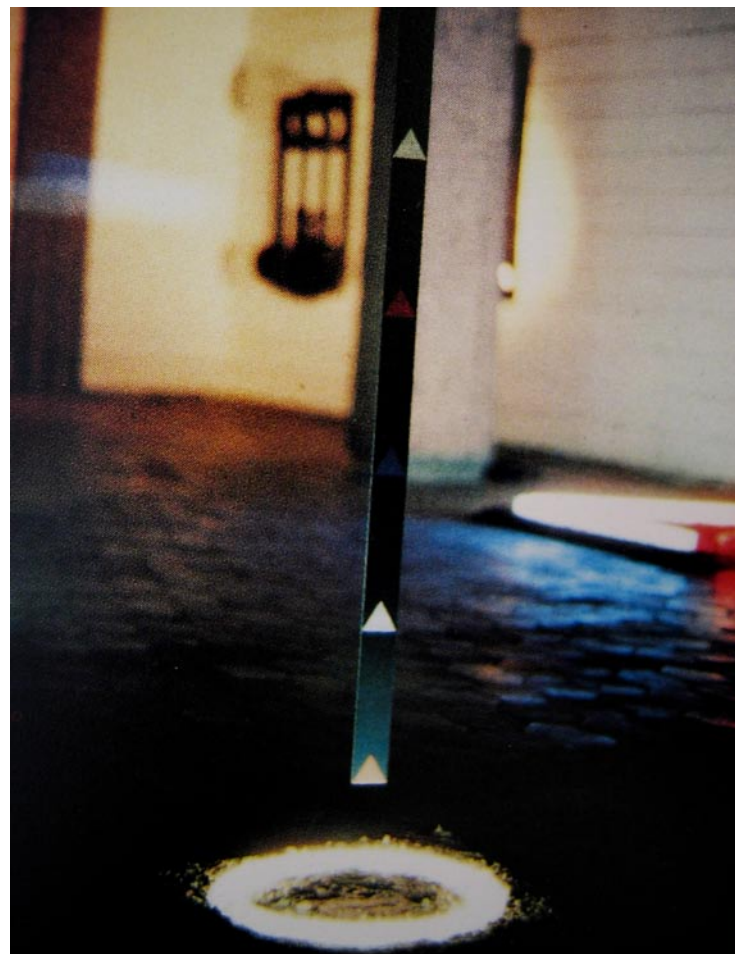
Aunque no será hasta la llegada de los años ochenta cuando la plástica de Leopoldo Emperador (Palmas de Gran Canaria, 1954) adquiera su propia identidad, sus inicios en los sesenta al lado del colectivo artístico Contacto-1 —un grupo de jóvenes artistas canarios (Tony Gallardo, Juan José Gil, Juan Luis Alzoa) que desde posiciones antifranquistas pretendían dar una respuesta a la situación política del momento—, nos revelan ya un tipo de actitud radical, interesada en el arte de participación y lo multimedia que lo definirían como artista 'conceptual'.

Aunque su primera instalación multimedia —un recorrido cargado de efectos psicosensores que exigía ser experimentado físicamente por el espectador— se realizó ya en 1976, en la Casa Museo de Colón



[3.19] Leopoldo Emperador. *Inner light and trees*. 1979. Tubo fluorescente, almagre, fotografía y madera policromada. Vista general.

[3.19] Detalle de la instalación.

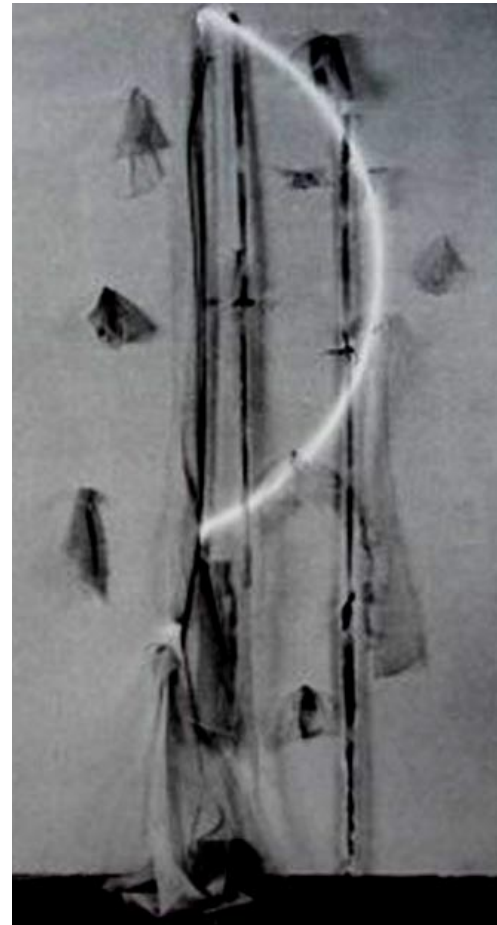
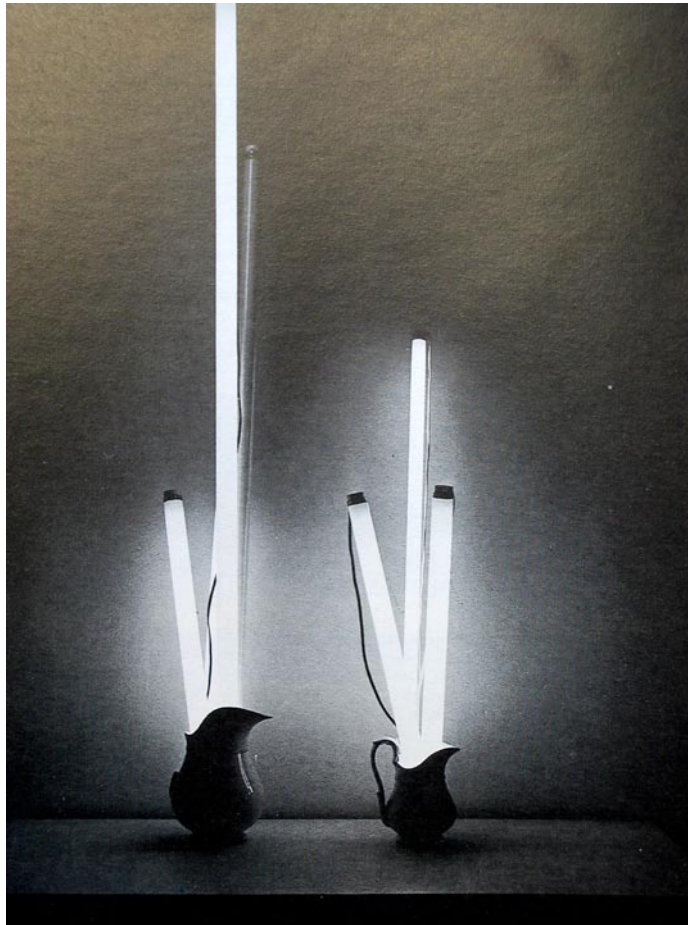
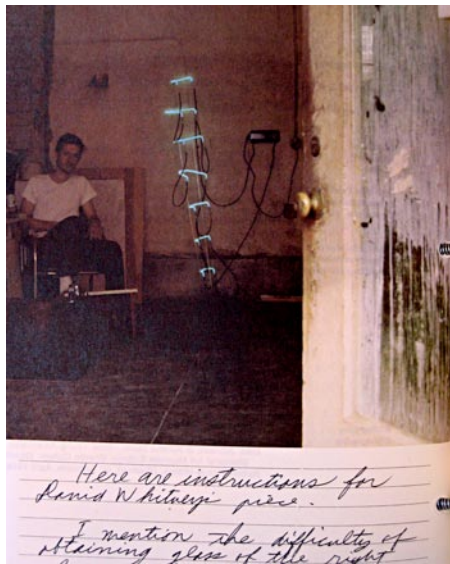


[3.20] Bruce Nauman. *Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*. 1966. N.Y

[3.21] Richard Serra. *Untitled*. 1967.

[2.22] Keith Sonnier. *Neon with Cloths*. 1968.

[3.23] Bill Culbert, *Van Gogh I and II*. 1979.



(Grancanaria)²⁷⁷, no será hasta 1979, al regreso de sus viajes a Madrid y Barcelona, cuando empiece a desarrollar un tipo de instalación de discurso singular propiamente tecnológico. Eso sucederá por primera vez con la inclusión de tubos fluorescentes en la instalación *Inner Light* [3.18], y en su versión posterior *Inner Light and Trees*, ambas de 1979. [3.19]

Aunque profundamente implicado todavía con la identidad del pueblo canario su iconografía empieza a ser otra más acorde con la realidad urbana, en la que el neón y el fluorescente serán sus elementos clave. La luz, en su dimensión industrial y energética, pero también en su efectismo plurisensorial envolvente, le dará a su producción un toque de absoluta contemporaneidad. Se trata del comentario urbano de los comercios, escaparates, anuncios publicitarios, carteles luminosos, farolas, faros o semáforos de una ciudad comercial y moderna como Grancanaria, que deja de ser experimentada únicamente como lugar primordial dominado por la potencia de su paisaje natural.

Aunque el empleo habitual de formas geométricas básicas —triángulo, cuadrado o círculo—, junto a un repertorio de materiales industriales como aceros, hierro, vidrio, tubos fluorescentes y neones, le hagan cómplice de la simplicidad formal y del discurso analítico geométrico del postminimalismo; la introducción de materiales como las pieles, las ramas, el cableado o las telas negarán lo autorreferencial en pos de un discurso simbólico y metafórico. A diferencia de algunos de sus predecesores contemporáneos en el uso de la luz como Lucio Fontana, Stephen Antonakos o Dan Flavin, Emperador nunca sacrificará las cualidades estéticas del color o la textura a favor de la serialidad, la secuencialidad o el módulo. Siempre permanecerá adscrito a un proceso simbólico que le alejará de cualquier ortodoxia, sea esta cual sea. Situándose más próximo a figuras como Bruce Nauman, Mario Merz, Keith Sonnier, Gerald Newman y, sobre todo, al artista neozelandés Tony

277 Nuria González Gili la describe así: “ [se extendió por tres salas] La primera sala, de sosegada quietud, presentaba composiciones geométricas planas de cartulina, en rojo, negro y plateado. Como contraste a esta primera, en la segunda se percibe una sensación de incertidumbre en la que el espectador-viandante tan sólo cuenta con luz “negra” de cuatro focos y un ruido murmurante de un agua tumultuosa. Aquí se exhiben composiciones geométricas, ya con perspectiva, en los que se incluyen cubos móviles de color negro, que penden del techo de la sala y se proyectan casi al nivel del suelo, entorpeciendo, intencionalmente, la circulación. Se introduce asimismo la figura humana, a través de foto montajes de connotaciones políticas que denuncian la represión y la violencia inherentes a los regímenes totalitarios. La tercera sala, de mayor luminosidad, la conforman figuras igualmente geométricas: negros cubos volumétricos de diferentes bases del cuadro.” GONZÁLEZ Gili, Nuria; *Leopoldo Emperador*. op. cit.

Culbert —con éste último su obra mantendrá un importante paralelismo.²⁷⁸ [3.20] [3.21] [3.22] [3.23]

El comentario dialógico “Naturaleza/Artificio” pronto se definirá en Emperador por la relación paritaria que simbología y formas geométricas primordiales establecen con técnica industrial del presente, con la estética del neón y el fluorescente —con el mundo físico-artificial que el hombre ha creado—. Así tradición y pasado aborígen quedan perfectamente engarzados con la realidad social inmediata.

Inner Light and Trees (1979), [3.19] a pesar de ser una instalación temprana, condensaba ya todas las características técnico-simbólicas que acabarán reafirmandose en las instalaciones de la década de los ochenta. Consistía en un recinto en penumbra cuya única iluminación procedía de un conjunto geométrico de tres triángulos de neón sobre el suelo, inscritos a su vez en tres cuadrados de albero —tierra amarillenta—. Los triángulos de aristas tricolor en la combinación del rojo, el azul y el blanco quedaban alineados con tres fotografías en negativo de cráneos aborígenes colgados sobre la pared. También en el suelo, frente a los triángulos, dos círculos de neón blanco filiforme de cuyo centro parecían emerger, perpendiculares al suelo, dos varillas de madera policromada que realmente pendían del techo. Las varillas llevaban inscritas pequeños triángulos —flechas de colores— en dirección ascendente y descendente, respectivamente. El material contenido en los dos círculos de neón volvía a ser la tierra.

Se trataba de una instalación preñada de referencias simbólicas, cuya lectura esotérica o trascendental ‘débil’, si se quiere, quedaría inscrita en el empleo de las formas geométricas del triángulo, el cuadrado y el círculo con los elementos naturales del albero y la madera. Lo espiritual conectado a lo terrenal, la naturaleza a la tecnología, el hombre a la tierra y lo natural a lo artificial. Las varillas con las flechas inscritas ejemplificarían el proceso vital ascensional-descensional del hombre, que partiendo de lo terrenal alcanzaría ‘lo divino’ y/o viceversa. Mientras las configuraciones geométricas del triángulo y el cuadrado se referirían simbólicamente al número tres y cuatro, es decir, a lo espiritual y a lo terre-

278 Bill Culbert nació en 1935 en Nueva Zelanda pero en la década de los cincuenta se trasladará a Londres para estudiar arte. Desde entonces ha vivido entre Inglaterra y Francia. Desde los años sesenta su producción artística siempre se ha situado en los márgenes del empleo de la luz y los objetos. La luz en un papel metafórico, como símbolo tanto de progreso como de conocimiento trascendente, que al lado de objetos extraídos de la cotidianidad del hombre, consiguen modificar sus naturalezas transfiriéndose entre ellas sus cualidades prosaicas de cotidianidad o de espiritualidad trascendente. Su producción, formal y conceptualmente, se sitúa muy próxima a la de Leopoldo Emperador.

[3.24] Leopoldo Emperador. 1234567. Vidrio, ramas y argón.



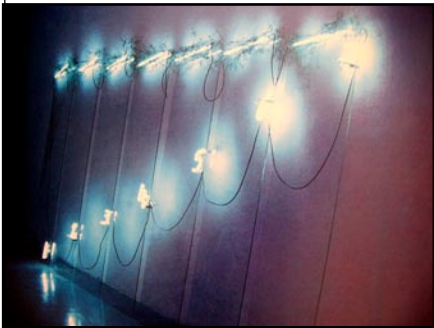
El interés de Emperador por el simbolismo numérico y la ecuación discursiva naturaleza/artificio se hacen igualmente notorios en la instalación “1234567”. [3.24] Un montaje de neones, cables, ramas y espejos sustentado sobre la pared, desplegándose en su horizontalidad. Siete neones horizontales entrelazados con ramas, se situaban sobre la pared en línea recta sobre una serie de siete números, también de neón, colocados en línea ascendente. Se trataba de una progresión numérica que iba del número uno —situado casi al ras del suelo— al número siete —justo en el tope delimitado por el último tubo de neón—. Sin embargo, el efecto óptico facilitado por unos espejos situados justo detrás de cada número, además del reflejo de los neones sobre la superficie reflectante del suelo, nos mostrarían una progresión numérica diferente. Una procedente de una realidad dominada por las conjeturas, los espejismos y la ilusión óptica. Cada neón quedaría así replicado en su doble y la progresión numérica visible al espectador iría del once al setenta y siete. De nuevo el contenido simbólico del número siete, en su proceso sumatorio del tres y el cuatro, la materialidad y la espiritualidad juntas, reforzadas en el empleo de la tecnología del neón y de las ramas, las formas geométricas y la sensualidad de las líneas curvas, conformarían una retórica cargada tanto de significación metafórica, antropológica o ecológica.

A pesar de no ser una instalación transitable, abierta en el espacio físico del visitante, las cualidades inherentes a la naturaleza lumínica del neón, favorecían la aparición de un reducto atmosférico cromático de poder evocativo y carácter envolvente. Un espacio íntimo para la sensualidad y la reflexión, un ambiente psicosensorial dominado por la ambigüedad y la fuerza de los contrarios. Finalmente, una forma de ensanchar la idea de arte en las cualidades físicas del espacio, que observa muy de cerca las cualidades pictóricas de la luz.²⁸⁰

Pere Noguera (La Bisbal, 1941) se inicia también en la escultura en el marco de la poéticas ‘conceptuales’ de los setenta, próximo a las sensibilidades del arte póvera y la ‘anti-forma’. Creando un tipo de escultura que en el proceso de incorporación del objeto, el espacio o el paisaje alcanza finalmente el marco de la instalación.

Su formación en el campo de la escultura de mano del escultor primitivista Eudald Serra, y de la cerámica —señalemos que La Bisbal

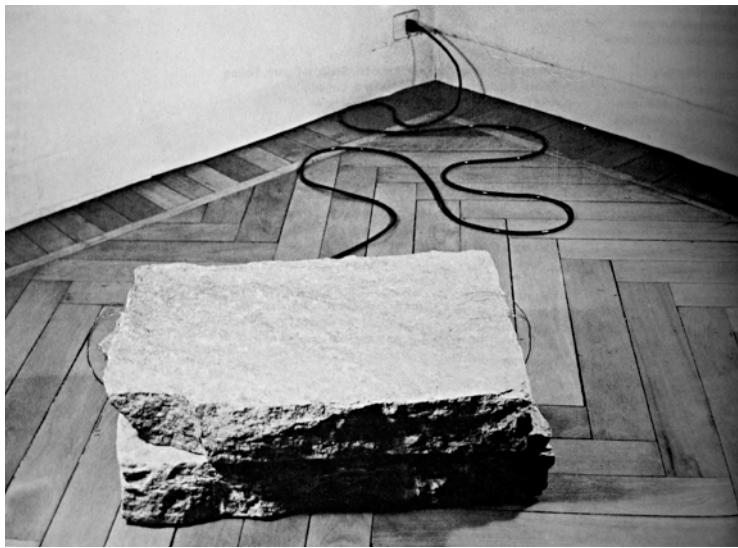
[3.25] Pere Noguera. *Horizontal*. 1982. Museo de la Historia de la Ciudad. Girona.



nal respectivamente, el círculo simbolizaría la idea de eternidad, la perfección de lo divino y el proceso evolutivo. Un proceso ancestral inscrito también en las referencias a la fecundidad universal en la forma del triángulo, la tierra y las fotografías de los cráneos aborígenes. Como recuerda Nuria González Gili, todas estas referencias simbólico-imaginativas del pensamiento de Emperador, lejos de aliarse férreamente con la simbología esotérica y animista, le servirá únicamente para conferir a la realidad y a la materia existentes nuevas significaciones pseudo-mágicas o trascendentes, siempre dentro del discurso conceptual de diálogo de contrarios.²⁷⁹

279 “[...] la simbología que Emperador emplea en ésta y sucesivas obras funciona como reemplazante de las cosas: lo que difiere de la simbología esotérica, que se basa en la creencia de que la realidad natural exterioriza la realidad sobrenatural.” Nuria González Gili en *Ibidem*.

280 En relación a este tipo de instalaciones cabría mencionar algunas de las piezas tempranas que el británico Gerald Newman realizara a principios de los años setenta, como *Piece for 2 Lights* (1970). En el empleo de la luz artificial —lámparas, fluorescentes, focos, etc.— Newman también se mantuvo próximo a una idea de las proporciones numéricas simbólicas, en un tipo de instalaciones de pared que, como la de Emperador, no permitían ser transitadas pero cuya eficacia perceptual exigía del espectador modificar su forma habitual de mirar y entender el espacio.



es uno de los más destacados lugares de la industria alfarera en Cataluña—, fueron determinantes en su producción plástica posterior. Su interés por las cualidades matéricas y expresivas de los materiales, pronto le llevará a trabajar la tierra en todos sus estadios: cruda —arcilla—, en polvo, o mezclada con agua —barro—. Éste último material le llevó a popularizar en su producción lo que se conoce con el nombre de ‘enfangada’. Un manto de barro con el que Noguera cubrirá acumulaciones de objetos encontrados y espacios. [3.25]

En una fascinación similar a la que experimentaba Eva Lootz ante la brutal transformación del paisaje natural por la maquinaria industrial, así Pere Noguera comenzó a interesarse por un tipo de accidentes geográficos realizados por el hombre para la explotación de la tierra. Las barreras o bancales —enormes aberturas de las que emergen pequeños lagos de aguas subterráneas— junto a las mastodónticas excavadoras que a pie de montaña extraen la arcilla en bruto para ser transformada en objetos cotidianos de uso, dibujarán un paisaje natural desviado, falso y artificial; verdaderas obras de *Land Art* trazadas por y para la explotación industrial, por los que Noguera sentirá verdadera atracción.

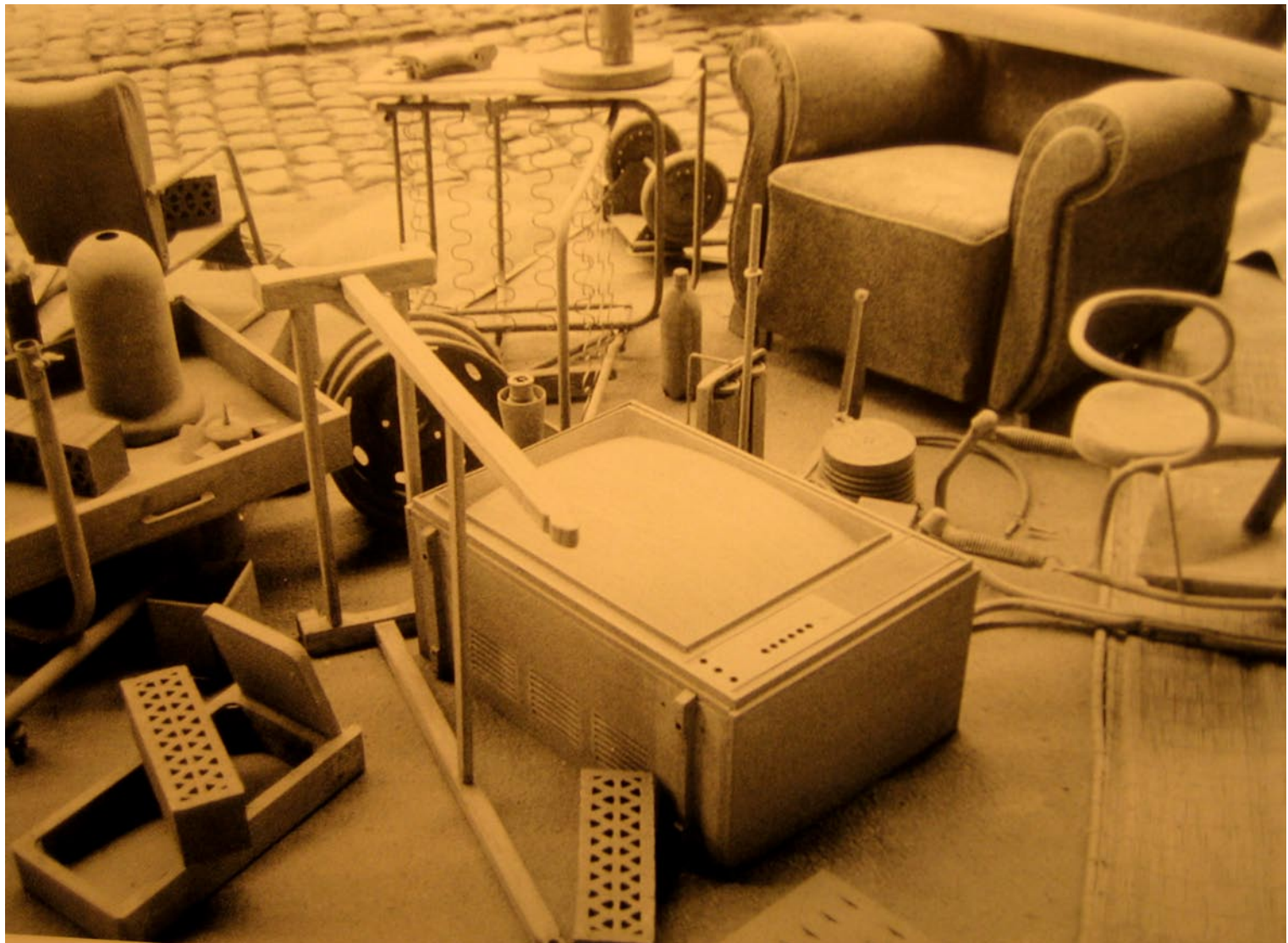
La dimensión cósmica de este tipo de construcciones contrastará en sus instalaciones con aquella otra a escala íntima del objeto y del entorno doméstico del hombre, siempre presente en Noguera desde comienzos de los años setenta. Una amplia gama de objetos encontrados, viejos, deteriorados e inservibles —desde mobiliario, ropa, alimentos o electrodomésticos— que, más allá de su individualidad o sentido de pertenencia, revelarán su condición de materia prototípica, anónima, de objeto industrial producido en serie y liberado de toda calidad fetichista.

Un marco discursivo del objeto de consumo, la repetición y la seriación —constante en Noguera desde los años sesenta a través de su investigación sobre el soporte de la fotocopia— desde el que cuestionará la posición de las cosas en el cosmos. En la inversión del proceso estético del *pop art*, los objetos residuales de Noguera, repletos de barro, de materia no culturizada, desprovistos de *glamour* consumista, devienen fósiles de la vida contemporánea cargados de memoria e historia de su tiempo —objetos reflejo de nosotros mismos—. La acumulación, la monocromía de la enfangada y el camuflaje serán las estrategias esenciales en las instalaciones *junk* de Pere Noguera que nos remite inevitablemente a artistas como Robert Smithson, Claes Oldenburg, Tony Cragg, Anselmo Giovanni y, sobre todo, a Barry Flanagan y Alison Wilding. [3.26] [3.27] ¿Toma de conciencia de la posición de los objetos de uso que pueblan el universo en contacto con el hombre? ¿Arte de

[3.26] Anselmo Giovanni. *Senza Titolo*. 1968. Galería Enzo Sperone. Turín.

[3.27] Alison Wilding. *Untitled*. 1980.

[3.28] Pere Noguera. *Torens van Babel*. 1984.
Amberes.



la abyección y crítica al consumismo? ¿Lectura ecologista y metafísica sobre la materia primordial? [3.28]

La fusión de la idea de lo cósmico y lo doméstico que venimos refiriendo, será la protagonista de una instalación como *Prop de la terra* (1980). [3.29] Una obra de sitio específico, un *earthwork* realizado en el paisaje natural de Terra Trayter, un barrero seccionado para la extracción de la arcilla, donde las aguas subterráneas emergen desde el interior de las montañas a consecuencia de la perforación de la tierra. Consistió en el enfangamiento de un coche, además de mobiliario doméstico y utensilios esenciales de una casa, todo rodeado por un círculo de fuego. La monocromía, el camuflaje de los objetos bajo el manto de tierra, difícilmente permitía descubrir los límites precisos entre lo natural del paisaje y lo artificial construido por el hombre. En el acto mínimo de bañar con barro productos humanos de uso cotidiano —coche, armario, mesa, platos, sillas...— Noguera consigue reducirlos a su expresión primaria, borrar su singularidad y retornarlos al estado primigenio del elemento básico por excelencia: la tierra.

En ocasiones las instalaciones de Pere no son sólo estáticas y residuales. En relación con el proyecto estético del póvera, entrarán de lleno en el terreno de la transformación y la energía. Su interés por la corrosión, el movimiento y las energías intangibles domesticadas para el uso humano —agua, gas, electricidad...—, le llevará a trabajar en sus instalaciones con elementos conductores, aparatos electrónicos, bombillas, tubos o resistencias.

Es el caso de la instalación *Rostoll* (1987) [3.30], realizada en el Palacio Robert de Barcelona. Consistió en una construcción mediante el apilamiento de neveras viejas e inservibles sobre un suelo de paja. A modo de ladrillos, los frigoríficos levantaban los límites arquitectónicos de una vivienda, además de evocar la utilización de energía en la producción de hielo. Es por eso que se mostraban de espaldas, dejando sus resistencias y tubos a la vista del espectador.

Como sugiere Xavier Antich, además de la crítica a la era del consumismo voraz en las sociedades capitalistas, habría además toda una dimensión vitalista/existencialista, de vida y muerte, en la obra de Noguera que nos recordaría que “se nos escapa la vida como se nos escapan las cosas, y quedamos clavados en medio, sin saber qué hacer ni con las cosas ni con nosotros.”²⁸¹ Los alimentos fuera de la nevera, expuestos a temperatura ambiente, pierden antes sus cualidades comestibles y se convierten en detritus orgánicos inser-

vibles para el consumo humano, en residuos. A veces, incluso, se ha mencionado el carácter siniestro en el empleo del encofrado y el apilamiento de mobiliario doméstico de Noguera —bien sean estos armarios o neveras— que evocarían las proporciones de un ataúd.

Naturaleza y Arquitectura

Ciertamente, resulta difícil omitir la dimensión arquitectónica en el ámbito de la instalación, más incluso cuando, en la mayoría de los casos, las propias características del espacio físico que acogen la obra se revelan parte constitutiva de la propia pieza. Pero al margen de este detalle, durante los ochenta la arquitectura, en todas sus dimensiones, se contemplará como fértil campo de investiga-



[3.29] Pere Noguera. *Prop de la terra*. 1980. Terrera Trayter. La Bisbal d'Empordà

[3.30] Pere Noguera. *Rostoll*. 1987. Palacio Robert. Barcelona.



²⁸¹ ANTICH, Xavier; “Pere Noguera, narraciones discontinuas” en *El color m'afecta*. Espais, Centre d'Art Contemporari. Girona, 1999. pág. s/n. Catálogo de exposición.

[3.31] Cristina Iglesias. *Sin título*. 1988.
Hierro, zinc, escayola y cristal.

[3.32] Cristina Iglesias. *Sin título*. 1987.
Serigrafía, s/zinc, cemento, hierro.



ción simbólica y trascendental con el que los instaladores abordarán cuestiones discursivas en torno a la percepción, la psicología, la historia, la memoria o la antropología.

Se recurrirá, pues, a la arquitectura en una doble vertiente de fenómeno interior-exterior, que atenderá tanto al plano físico-real de su parte constructiva y formal, pero también a esa otra relacionada con el paisaje interior del sentir, la pulsión, la memoria o la historia. Idea de un lugar físico ‘real’ que nos conduce a otro mental, donde ingredientes como la memoria, las vivencias, el deseo y la fantasía ocuparán un lugar importante.

El resultado son un tipo de instalaciones-construcciones, a caballo entre la escultura y la arquitectura, que aunque se apoderan del manejo de técnicas y de materiales constructivos, su punto de inspiración es siempre la naturaleza. Unas veces fieles a la realidad, la mayoría fantásticas e imposibles, este tipo de instalación sigue anclada en la ambigüedad discursiva y contradictoria de lo ‘natural/artificial’, en ocasiones suplementado por ecuaciones combinatorias similares como ‘arquitectura/naturaleza’, ‘naturaleza/cultura’, ‘paisaje interior/paisaje exterior’, ‘orgánico/artificial’, ‘brutal/delicado’ o ‘estructura/ornamento’. En este ámbito analizaremos las instalaciones de artistas como Eva Lootz, Cristina Iglesias, Miquel Navarro o Susana Solano.

La obviedad inmediata que obliga a relacionar las instalaciones de Cristina Iglesias con la arquitectura es la atracción de ésta por determinados elementos arquitectónicos y decorativos, y por los significados ambiguos que les otorgará. Muros, pilares, arcos, bóvedas, marquesinas, saledizos, parasoles pero también elementos vegetales, hojarasca, ramas o enredaderas, constituyen su idiosincrasia gramatical. “Cuando sus obras se asocian con el problema de la casa, del refugio o del cobijo”, reconoce Miguel Cereceda, “es porque se plantea de inmediato la relación entre lo interior y lo exterior”. Otra obviedad que relaciona a Iglesias con procesos arquitectónicos se refiere a las técnicas y el tratamiento de los materiales: arena, cemento, hierro, madera pero también vidrio, alabastro, resina o celosías. Un repertorio material con el que profundizará en el encuentro de los principios opuestos de lo ‘fuerte/frágil’, lo ‘oscuro/luminoso’, lo ‘estable/inestable’, lo “natural/artificial”, etc.

Los inicios artísticos de Cristina Iglesias, aunque vasca de nacimiento, están íntimamente relacionados con el arte y la cultura británica, pues su formación tuvo lugar en la Chelsea School of Art de Londres. Durante los ochenta se convirtió en una de las más reconocidas artistas españolas, no sólo en España sino también

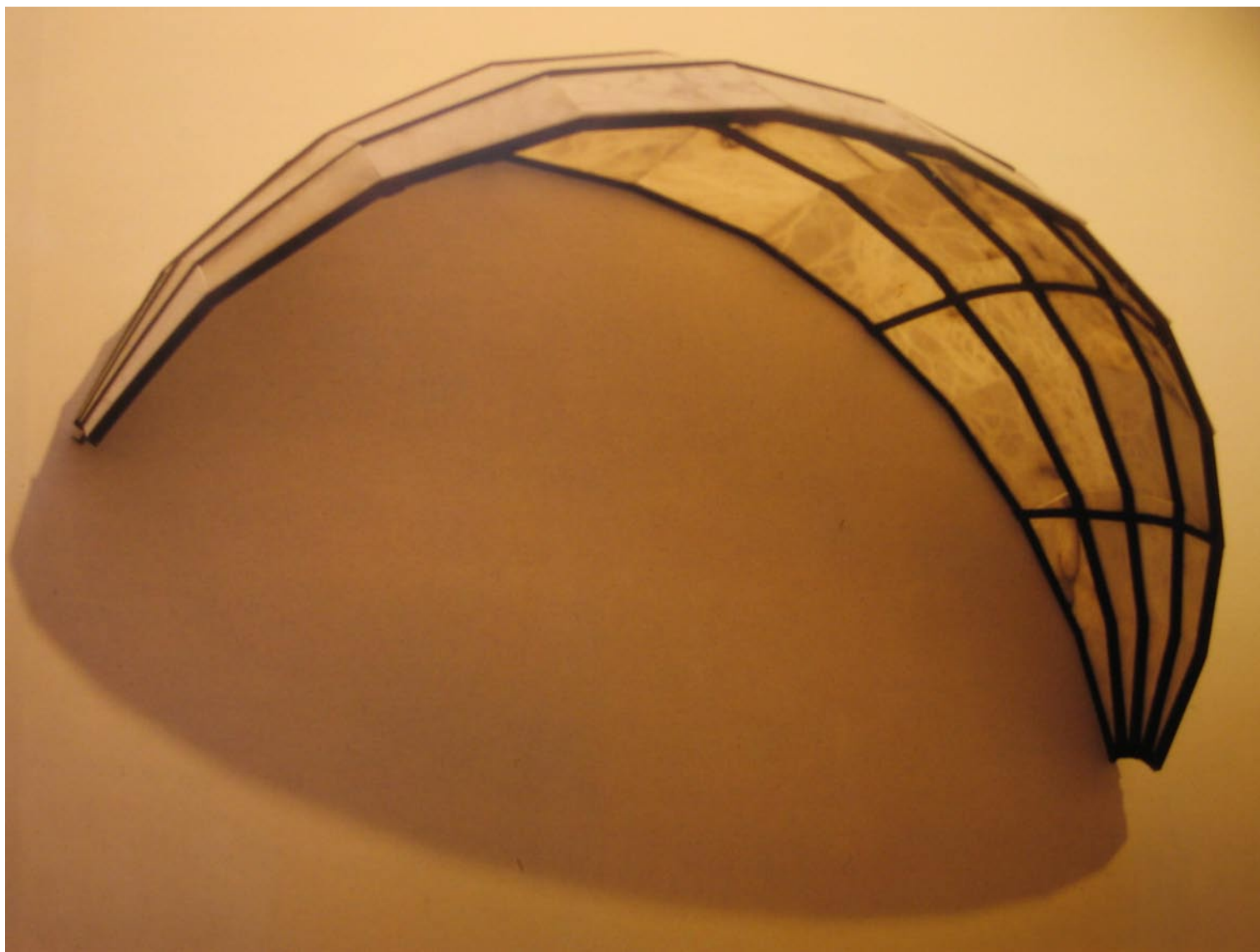
internacionalmente, sobre todo a partir de su intervención en la Bienal de Venecia de 1986.

Siempre en el margen entre lo figurativo y abstracto, la escultura y la arquitectura, la escultura y la pintura, sus instalaciones compatibilizan lo sofisticado y refinado con el primitivismo y la tosquedad. Así, por ejemplo, la elegancia y la precisión en el trabajo del alabastro se compagina con el tosco fraguado y cincelado del hierro y el cemento. En un proceso creativo que incluirá tanto los armazones rotundos como la pigmentación lírica, y el elemento constructivo tanto como el ornamental. [3.31]

El resultado son unas instalaciones de dimensiones modestas — que aumentan sus proporciones con el paso del tiempo— a medio camino entre el proyecto arquitectónico y el objeto autónomo, en absoluto diálogo con el entorno del espacio expositivo, ya que los muros, los suelos y los techos se convierte en parte constitutiva de la obra, pero absolutamente portátiles e independientes. Cobijos, refugios o lugares de tránsito de atmósferas misteriosas, que invitan al espectador a entrar al tiempo que lo repudian. Todo en un marco conceptual que girará alrededor de nociones antitéticas como lo cerrado y lo abierto, lo fijo y lo cambiante, lo interior y lo exterior, lo regular y lo irregular, lo transparente y lo opaco, en lo que nada es realmente lo que aparenta.

Es el caso de *Sin título* (1987), [3.32] una instalación fragmentaria en la combinación de cemento, hierro y una serigrafía sobre placa de zinc. Como otras muchas instalaciones de Iglesias, consistió en una especie de pasillo angosto de escaso recorrido, que arrancaba de la pared del propio espacio expositivo y avanzaba en dirección al espectador. La gravedad física de unos muros levantados a base de placas de hierro y contrafuertes de cemento elaborados muy toscamente, recordarían sistemas constructivos medievales. En contraste directo con el lirismo cromático de la serigrafía expresionista que se abría al final del pasillo. Un pasaje de frustración y decepción que nos invita a entrar y nos expulsa casi de inmediato. No hay más camino que recorrer que el abierto al exterior en el espacio real del espectador, aquél delimitado por la potente fisicidad del cemento y el hierro y truncado por la bidimensional del zinc sobre la pared. El poder evocador de la serigrafía, de los pigmentos, no consiguen abrir caminos a ningún ‘otro’ más allá, ni espacios de representación ni universos en los que adentrarse, sólo expulsión y

[3.33] Cristina Iglesias. *Sin título*. 1989.
Hierro y alabastro.



retorno a la realidad.²⁸² “Yo siempre he estado haciendo pantallas”, reconocería la artista, “[...] incluso los bajorelieves es una forma de pantalla, es una superficie que te oculta pero a la vez tiene el ilusionismo, la densidad, que eso sea atravesado...”²⁸³

Una parte importante de las instalaciones de Cristina Iglesias —las realizadas a final de la década— más que a conceptualizaciones teórico-analíticas de esta índole, se aproximarán a la reflexión perceptual, meramente óptica, en el ámbito de la naturaleza estética. En el deseo de explorar la versatilidad sensual de los materiales y la poética de las contradicciones, sus obras incluirán el movimiento y la ornamentación arquitectónica de formas orgánicas. Bajo estos parámetros realizó un gran número de instalaciones sinestésicas en el empleo de vidrios coloreados, resinas y alabastros; todos materiales traslúcidos modificados en su morfología por la incidencia de la luz natural o artificial.

Así se comportaba *Sin título* (1989) [3.33], una cupulilla, saledizo o parasol de alabastro blanquecino y nervaduras de hierro, que emergía desde lo alto de un muro del espacio exhibitivo. La incidencia de luz natural sobre el alabastro a diferentes horas del día, ciertamente provocaba la aparición de una obra nueva a cada instante. Una obra sensible al devenir del tiempo, mutante y dinámica, conectada a la realidad exterior. Un tipo de “escultura-pictorista por su interés en la luz, el color y la ilusión propios de la pintura” hará saber Miguel Ángel Hidalgo,²⁸⁴ o quizás una “escultura arquitectónica, puramente espacial”, a juicio de Miguel Cereceda.²⁸⁵

Pero la verdadera conexión que este tipo de instalaciones establecen, más que con una realidad exterior, será con la personal y poética propia de cada individuo. Habitáculos metafóricos de silencio sacro que invita a situarse debajo y alzar la mirada para percibir

los efectos lumínicos, funcionan como refugios temporales para la meditación y el viaje introspectivo. Es la posibilidad de las dobles visiones, interiores y exteriores, la presencia de la consciencia y la inconsciencia, lo real y lo irreal, lo vivido y lo soñado, lo que se activa en el interior de este tipo de instalaciones poéticas para el esparcimiento de los sentidos y la interpretación subjetiva de la realidad. Escenificaciones exteriores de emociones interiores, “todas relacionadas con el cobijo y la protección, la intimidad y la seguridad de lo interior, frente a la agresión, la violencia, el frío, la aspereza y la brutalidad de lo exterior”²⁸⁶, reconocerá Miguel Cereceda, que sólo a través de “una mirada poética, imaginativa, le damos sentido.”²⁸⁷

Localizamos los inicios artísticos de Miquel Navarro (Valencia, 1945) en los márgenes de una escultura practicada en España en los años setenta, comprometida con el debate de lo escultórico como ‘lugar’ más que como objeto único y autónomo. Pronto se decantó por la construcción de grupos escultóricos de formas simples que le llevarían a trabajar con la instalación. Así nacieron sus ‘ciudades’ en miniatura, la primera de ellas de 1973 construida a partir de diferentes módulos de arcilla.

Sus instalaciones poco a poco irían creciendo en dimensiones y ganando en complejidad, incluyendo otros materiales como el zinc, el hierro, el plomo o la madera pero, como en el caso de Pere Noguera, el barro, en sus diferentes versiones, quedará como marca primordial del artista. Con él logrará un doble objetivo, por un lado remitir a una cuestión localista de su propia experiencia vivencial —su niñez transcurrió en un pueblo próximo a Valencia, lugar de una larga tradición cerámica— y por otro, a una realidad universal, simbólica y mítica, que nos relata un momento primitivo ligado a los comienzos culturales e industriales de nuestra civilización.²⁸⁸ Desde ese momento su producción queda ligada simbólicamente a un paisaje ‘arcaico’, físico y real, frente a otro de naturaleza metafísica y espiritual. [3.34]

Serán unas instalaciones grupales en la compilación repetitiva de un elevado número de pequeños módulos de formas geométricas simples. A pesar del fuerte orden totalizador y el ritmo articulado que organiza los conjuntos, los elementos —los módulos— mantendrán siempre una independencia que permitirá asumir modifi-

282 En este punto, a la base discursiva conceptual de diálogo de contrarios que venimos manejando, habría que sumarle otra dualidad que, aunque presente ya a final de los años ochenta en la producción de artistas como Cristina Iglesias, Carles Pujol o Juan Muñoz no será hasta los noventa que alcance su punto álgido. Nos referimos a aquella que retoma la reflexión teórica que viene ocupando a las artes plásticas desde el inicio del siglo XX y que tiene que ver con la noción de lo ‘real’ en contraposición al poder de la ‘representación’, y de la ‘utopía’ del arte frente a la ‘realidad’.

283 Cristina Iglesias. Citado en GARCÍA; Aurora; “Moradas del ser” en *Cristina Iglesias. XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte*. Pabellón de España. Ámbit Servicios Editoriales. Barcelona, 1996.

284 HIDALGO García, Miguel Ángel; *Conversación con Cristina Iglesias* en <http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero2/boletines/01/arte/cuerpoo07.htm>. Este texto reproduce un fragmento de la conversación entre M.A. Hidalgo y Cristina Iglesias mantenida en el estudio de ésta en Torreldones el 6 de Septiembre de 2001. (Última entrada el 15/11/2005).

285 CERECEDA, Miguel; “Espacio y expresión en la obra de Cristina Iglesias.” en *Hacia un nuevo clasicismo...* op. cit. pág. 134.

286 *Ibidem*.

287 HIDALGO García, M.A.; *Conversación...* op. cit.

288 Según Kevin Pover, en relación a la obra de Miquel Navarro: “La tensión entre lo local y lo universal es evidente en todos los constructores utópicos, ya sean meros artefactos literarios ya creados socialmente.” POWER, Kevin; “Las metáforas del poder” en *Miquel Navarro. Escultura y lenguajes*. op. cit. págs. 26-7.

[3.35] Miquel Navarro. *La Ciutat*. 1984/5.
Vistas generales de la instalación. Zinc, te-
rracota y refractario. Vista general y detalles
de la instalación.



caciones en su configuración final, con el propósito de adaptarse a las peculiaridades del espacio de exposición.

Los ecos utópicos de un proyecto estético moderno de raigambre constructivista y neoplasticista, planean sobre la producción de Miquel Navarro. Pero un repertorio material policromado a base de cerámica refractaria, hierro, plomo, zinc, mármol, porcelana, vidrio, yeso, arena, terracota o madera, y unas formas simbólicas que recuerdan la tipología arquitectónica de las atalayas, las albercas, los depósitos de agua, los miradores, las torres vigía, los canales o las acequias de la tierra de regadío de su Valencia natal, traicionan cualquier adscripción a la ortodoxia de las vanguardias radicales.

Sus construcciones espontáneas e intuitivas son ciudades de la mente guiadas por la razón y la emoción, donde las formas de un pasado primitivo se aliarán con experiencias contemporáneas que miran al futuro, en un ‘presente continuo’, añadirá Kevin Pover. ‘Ciudades de la mente’ o ‘cianotipos’ “no de desarrollos urbanos o arqueológicos concretos sino de flujo de ideas.”²⁸⁹

Proponemos el análisis de la instalación *La Ciutat* (1984-5) [3.35] para constatar lo referido hasta el momento y sugerir nuevas posibilidades. Sus módulos de cerámica refractaria, plomo y zinc, se expandían por la totalidad del suelo del espacio expositivo. A vista de pájaro el espectador advertiría, siempre desde arriba y desde el exterior, lo que respondería a un ordenado plan de construcción en dos ejes principales: uno horizontal y otro vertical. El primero, contenido en un trazado urbano reticular de calles y avenidas, se despliega al nivel del suelo y organiza diferentes tipologías de edificios menores. El segundo, ascensional, dominado por los edificios de mayor altura contruidos en zinc, reclaman la atención y domina el paisaje.

Las referencias espirituales o transcendentales a los niveles cósmicos del Cielo y la Tierra podrían encontrar asiento en este tipo de organización. Pero también aquellas otras que simbólicamente aluden al poder y al impulso fálico sexual, tanto en una realidad mítica, primitiva, post-capitalista o futurista. La metáfora del ‘poder’ del sistema jerárquico, sería otra de las posibles interpretaciones. “Así, equipara el impulso sexual con el poder”, explicará Power, volviendo la mirada con cierta nostalgia a “una sociedad en la que los tres ámbitos más importantes, el cognitivo, el ético-político y el libidinal-estético, estaban aún en gran medida entrelazados.”²⁹⁰ Los edificios altos contruidos en zinc —torres vigía, rascacielos, tótems, templos o zigurats— protagonizarían el mo-

vimiento ascendente, mientras que los bajos —casas y pequeñas construcciones en general— sostendrían el impulso telúrico, azaroso y lúdico, a nivel terrenal. Interpretación ideológica o espiritual de la realidad, las ciudades de Navarro conectan el mundo exterior con aquel otro imaginario de la realidad interior.

Las tensiones contradictorias emergen de un orden y un ritmo “cargado de significado —un significado casi imposible de articular como término unívoco, en tanto trae consigo un cúmulo de ideas, contradicciones y emociones”.²⁹¹ Es la observación más detallada la que revela el caos implícito. La fragilidad y la calidez de la cerámica refractaria y la terracota, contrastará con la frialdad y la contundencia del zinc. Las formas puntiagudas y afiladas del metal con la bondad de las aristas redondeadas del barro. Lo pagano con lo religioso. Las referencias a lo local con aquellas de un orden universal. Lo Natural con lo Artificial. El pasado con el futuro. ¿La ciudad como cárcel o como avance “hacia una nueva libertad basada en el progreso industrial y la democracia? [...] La actitud de Navarro no es clara. Demuestra una especie de ambivalencia posmoderna. La ciudad es un estímulo contradictorio. Un fracaso desde el punto de vista humanista, pero, paradójicamente, muy provocadora y liberadora.”²⁹²

Encontramos la producción de Miquel Navarro en perfecta consonancia con el contexto internacional, con la obra de toda una generación de artistas nacidos en torno al año 45 y formados en un clima de ideas dominado por las tendencias de corte minimalista, povera y conceptual de los movimientos artísticos en voga durante los sesenta y setenta. Artistas que como los británicos Barry Flanagan (1941) o Tony Cragg (1949) —éste último asentado en Alemania—, mediante el uso del *ready-made* y de un repertorio ilimitado de nuevos materiales no empleados hasta entonces —como el hierro, el aluminio, la madera, el plástico, la piedra o la cera—, se propusieron la renovación del objeto escultórico creando nuevas metáforas de su práctica. En la década de los ochenta Cragg comenzará a trabajar con conjuntos escultóricos de piezas autónomas extendidas en el suelo que, como las instalaciones de Miquel Navarro, sugerirán ciudades,

289 *Ibidem.* pág. 11.

290 *Ibidem.* págs. 14-5.

291 *Ibidem.* pág. 12.

292 *Ibidem.* pág. 24.

[3.36] Tony Cragg. *Opening Spiral*. 1982.

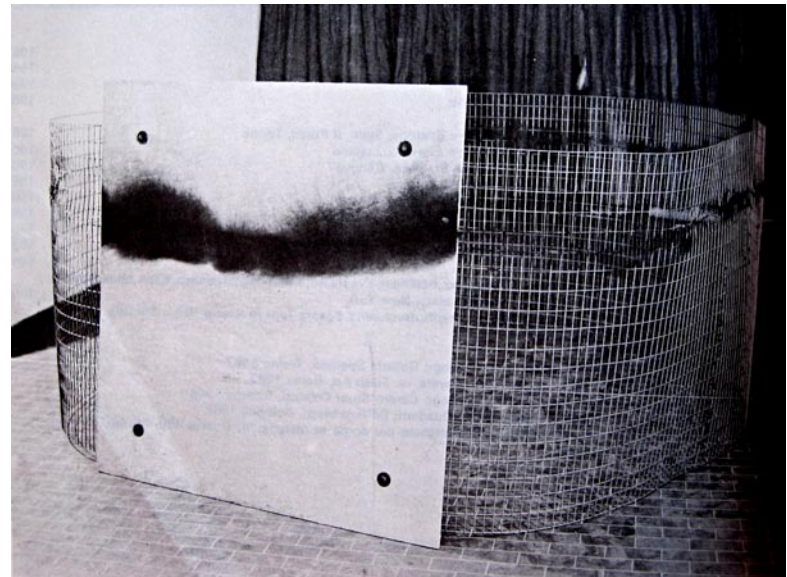
[3.37] Gilberto Zorio. *Untitled*. 1968.

[3.38] Susana Solano. *Colinas huecas* n°. 1. 1984. hierro.

[3.38] Susana Solano. *Colinas huecas* n°. 4. 1984. Hierro y escayola.

[3.38] Susana Solano. *Colinas huecas* n°. 5. 1984. Yeso y red metálica.

[3.38] Susana Solano. *Colinas huecas* n°. 12. 1985. Hierro. 120 x 140 x 220 cm.



trazados urbanísticos o arquitecturas. Es el caso de obras como *Opening Spiral* (1982) o *Minster* (1987).²⁹³ [3.36]

Susana Solano (Barcelona, 1945) se inició en los años sesenta en la pintura matérica y en los setenta empezaría a experimentar con un repertorio de elementos blandos como lonas, a las que aplicaba un fruncido. Será en la década de los ochenta cuando finalmente se decante por la escultura en metal y las instalaciones a gran escala.

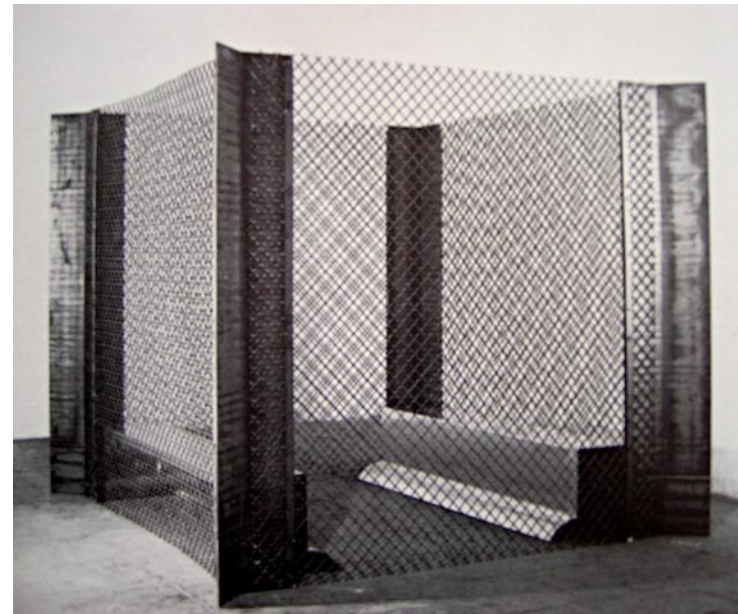
Hija de un metalúrgico, se inició en las tres dimensiones en el empleo de la malla de hierro y el yeso, en un tipo de trabajo escultórico muy en conexión al que realizara el artista Gilberto Zorio (1944) en los años sesenta. [3.37] Motivada además de por las cualidades expresivas de los materiales, por la investigación teórica del 'vacío' —en la línea de un Brancusi o un Oteiza—, comenzaría un largo camino de experimentación discursiva en torno a las nociones de 'contenedor', 'contenido', 'preservación', 'derrame', 'lleno' o 'vacío'; iniciado en 1984 con la serie *Colinas huecas*. [3.38] Estas primeras esculturas están todavía próximas a la pintura matérica, aunque la utilización de la malla de hierro junto a la idea de contenedor, apuntaban ya a lo que sería la problemática esencial de sus instalaciones a partir de la segunda mitad de la década. Unas construcciones racionales de grandes dimensiones y raigambre minimalista en el empleo esencial del hierro galvanizado, el plomo y, en ocasiones, el plástico. [3.39] [3.40]

La decisión de analizar la producción de Susana Solano bajo el epígrafe 'Arquitectura/Naturaleza', procede de su doble interés, en un sentido alegórico, por lo arquitectónico y lo orgánico, lo 'terrenal' y lo 'espiritual' a un mismo tiempo. Fernando Castro señalará: "el interés de Susana Solano por lo *arquitectónico*, en un sentido alegórico, ha sido constante, ya sea evocando la idea del edificio [...] o mostrando elementos que convocan lo que usualmente es mobiliario."²⁹⁴ Sus instalaciones metálicas reticulares se revelan habitáculos no identificables —guaridas, refugios, cárceles o celdas de reposo—, que a pesar de la frialdad de su proyecto racional, el estatismo



[3.39] Susana Solano. *Senza ucelli*. 1989. Hierro y plomo. 220 x 250 x 160 cm.

[3.40] Susana Solano. *Nacimiento de Valentina*. 1988. Hierro. 150 x 324 x 210 cm.



293 Ya desde los primeros trabajos basados en la recolección de objetos encontrados en la calle, como bolsas de plástico, encendedores, muñecos, etc., Tony Cragg comenzó un tipo de práctica escultórica de fragmentos esparcidos en el interior de la galería —sobre suelos y paredes— interesados sobre todo en la cualidades de textura y color de los materiales empleados, creando un retrato del paisaje urbano. Insinuando que "los desperdicios urbanos son a la ciudad lo mismo que las hojas caídas de los árboles, y otros detritus, lo son a la naturaleza." Citado en *Tony Cragg* en: <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/craggt2.shtml> (Última entrada el 15/11/2005)

294 CASTRO Flórez, Fernando; "Las imágenes arquetípicas de Susana Solano" en *Hacia un nuevo clasicismo...* op. cit. pág. 77.

[3.41] Susana Solano. *Fontana nº. 3*. 1985. Hierro. 87 x 210 x 195 cm.

[3.42] Susana Solano. *Impluvium*. 1987. hierro negro galvanizado y plástico. Instalación para la Galería Maeght. Barcelona.



y la rigidez de sus materiales, evocarán, sin embargo, la presencia de lo intangible, lo ligero, lo ondulado o, incluso, lo orgánico.

“En la caja, o en la jaula”, reconocería el filósofo y escritor Eugenio Trías analizando la obra de Solano, “se destaca el repertorio doméstico, la cama o el camastro en todas sus variedades de presencia y colocación, la silla, la mesa el armario.”²⁹⁵ Abiertas siempre a la posibilidad de la experiencia estética emotiva, al ámbito de la naturaleza instintiva, las instalaciones de Solano se ofrecerán al visitante como arquitecturas para el cuerpo y la mente. “Por encima de cualquier cosa”, escribirá Francisco Calvo Serraller, “se quiere expresar el espacio como tensión, un espacio dinamizable, positivamente habitable o recorrible; un espacio, en definitiva susceptible de ser vivido.”²⁹⁶

Unas instalaciones de una monumentalidad siempre equívoca se mostrarán absolutamente permeables al exterior, permitiendo que las características físicas del espacio expositivo se cuelen a través de ellas. Complicando el proceso perceptual, establecen combinaciones mentales entre lo lleno y lo vacío, lo material y lo intangible, lo abierto y lo cerrado, lo firme y lo frágil. Una eterna invitación a franquear

295 TRÍAS, Eugenio; “Fiesta de la inteligencia y los sentidos” en *Susana Solano*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio del Retiro. Madrid, 1993. pág. 35. Catálogo de exposición.

296 CALVO Serraller, Francisco; “Urnas” en *Susana Solano*. Galería Luis Adanado. Valencia, 1992. pág. 11.



la barrera arquitectónica a través de la mirada y la mente, pero la prohibición rotunda de instalarnos físicamente en su interior.

A partir de 1985 un elemento habitual en sus obras será el material líquido. Valiéndose del recurso de la metonimia, el agua tendrá ahora un papel protagonista. Primero en forma de pequeñas fuentes o cascadas como en *Fontana* (1985) [3.41] o *El puente* (1986), finalmente introduciéndola en el interior de instalaciones abiertas o semiabiertas. Éste es el caso de *Impluvium* [3.42], una construcción de hierro galvanizado y plástico transparente realizada en la Galería Maeght de Barcelona en 1987.

Aunque la mayoría de las instalaciones de Solano no tendrán acceso físico y sólo nos permitirán penetrarlas con la mirada o circundarlas con el cuerpo, *Impluvium* es una excepción. En un recinto en penumbra, a modo de *ring* de boxeo, o estación termal, una instalación rectangular, abierta por uno de sus extremos, recibiría al espectador en su interior. La economía de medios, la simplicidad y el equilibrio extremo de sus formas, acentuaban el poder seductor de unas superficies reflectantes por las que resbalaba la luz procedente de la sala contigua. El juego de reflejos sobre el suelo de plástico imprimiría, sin embargo, cierta sensación de movimiento, sugiriendo en la mente del espectador la presencia de agua estancada en el interior de la galería. Sólo al tacto de sus pies éste descubriría el truco de inmediato.

El agua, como la luz, en sus implicaciones simbólicas de vida y fecundidad, conectarían con la experiencia personal y los recuerdos de infancia de la artista —cuando, por ejemplo, con su abuelo visitaba la albercas de su pueblo en Valldoreix—. En relación a la investigación conceptual de su producción, agua y luz apelarían igualmente a una situación de fuga permanente y pérdida incontenible siempre presente en su producción. Todos ellos, nociones y conceptos simbólicos prisioneros en una red de referencias y significados altamente personalizada. “[...] Un autobiografismo de orden inconsciente, ansioso, pulsional, que se pregunta por el sentido de la vida [...] emparentable a los mecanismos que mueven la obra de otras artistas como Louise Bourgeois o Rebecca Horn”, reconocerá Teresa Blanch.²⁹⁷

Naturaleza y Cultura

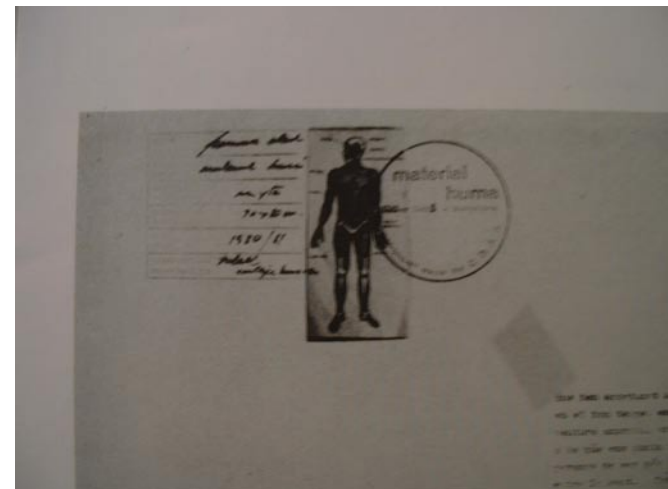
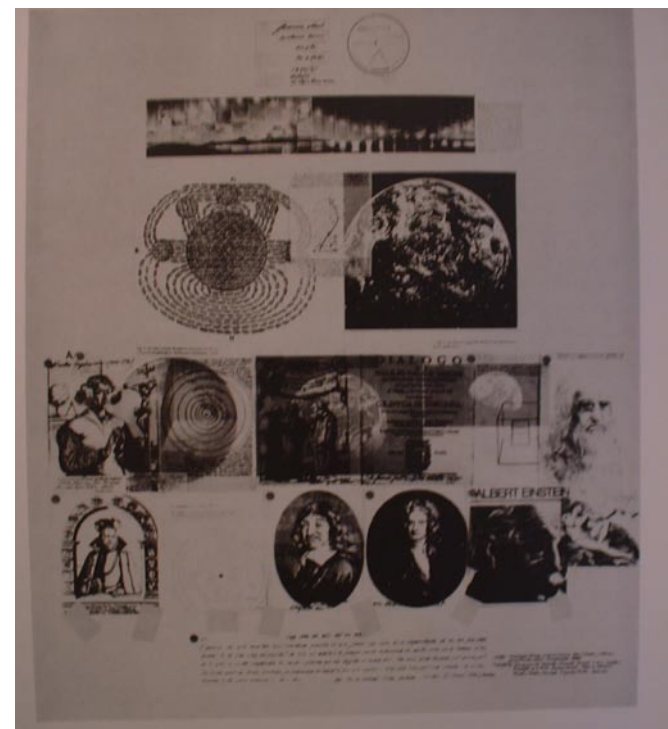
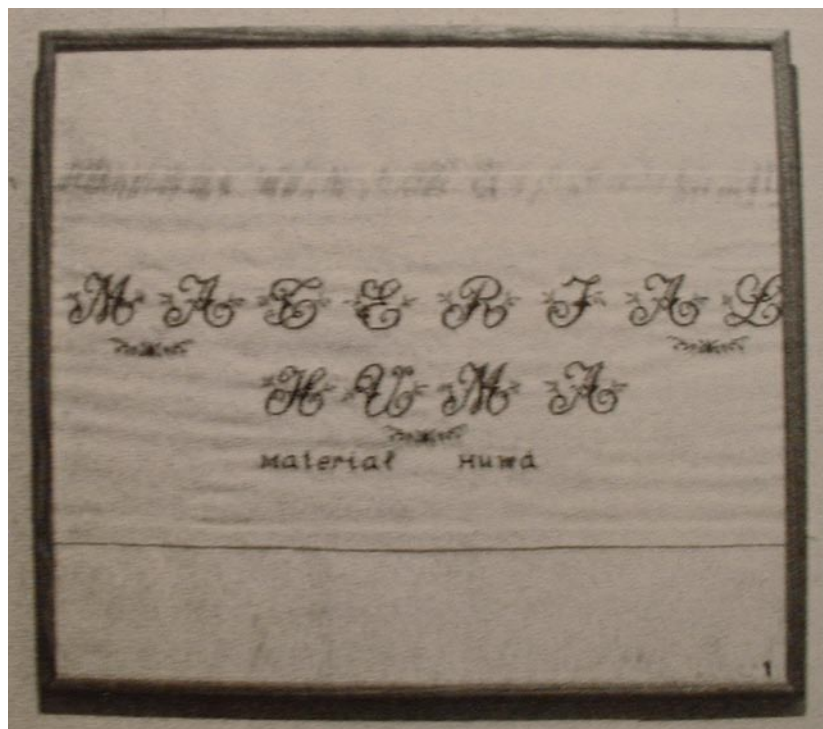
Buena parte de las instalaciones más representativas de los años ochenta, hitos insoslayables de la historia de la instalación —no sólo de España—, emplearán también el discurso de principios contradictorios para construir desde ahí complejas narrativas. Nos referimos a las instalaciones de artistas como Francesc Abad, Antoni Muntadas o Francesc Torres, completamente alejadas de nociones de autonomía, ensimismamiento en la poética de los materiales, belleza y subjetividad, propias del sustrato plástico tradicional de las instalaciones en los ochenta examinadas hasta el momento. Por el contrario, se tratarán de instalaciones multimedia de grandes dimensiones en el empleo de todo tipo de material, desde lo tradicional a lo tecnológico. La imagen registrada en movimiento y el uso de la televisión como medio para analizar y deconstruir sistemas de poder, serán elementos constantes, pero sin caer nunca en el fetichismo, siempre como fruto de la reflexión crítica de la sociedad en la que surgen. Para sus creadores el arte no es otra cosa que comunicación con el contexto social, por eso las ciencias humanas, el conocimiento interdisciplinar, el empirismo y la lógica, serán las herramientas empleadas en sus instalaciones, en el entendimiento del contexto social y la realidad a la que se enfrentan. Francesc Abad explicaba así el proceso de creación en su trabajo: “Para mí la producción de arte responde a una sucesión progresiva que comienza con una proposición, se organiza dentro de un proyecto y a través de la documentación adquiero el conocimiento. De ahí concluyo en una reflexión/intención manifestada en un pensamiento y a través de una imagen, que es a su vez reflexión de la realidad.”²⁹⁸

La tecnología, la sociología, la antropología, la ética, la filosofía, la ciencia, la cultura visual o la economía, seguirán siendo para la instalación de los ochenta lugares de reflexión desde los que analizar y dismantelar los estados entendidos como normales en nuestras sociedades demoliberales. Una realidad afectada tanto por condicionantes biológicos como culturales, por nuestra esencia humana tanto como por las astucias del poder establecido. Es en este sentido donde la ecuación “Naturaleza/Cultura” —en su extensión “paisaje natural/paisaje mediático”, “evolución humana/progreso tecnológico”, “individuo/civilización”, “biología/cultura”, “individualidad/experiencia colectiva”, “público/privado”, etc.—, se manifiesta como marco conceptual privilegiado para unas instalaciones en las que la problemática de la guerra, la violencia, la manipulación de la infor-

297 BLANCH, Teresa; “El impulso libre, del recuerdo al silencio” en *Susana Solano*. op. cit. pág. 27.

298 Francesc Abad en *Material humà*. Sala Metrònom. Barcelona, 1981. Catálogo de exposición.

[3.43] Francesc Abad. *Material Humà*. 1981.
Sala Metrònom, Barcelona. Detalles del
montaje.



mación mediática, el inmovilismo de las masas, la construcción del proceso de conocimiento y cultura, la fuerza del poder ideológico, religioso y económico contra el ciudadano, el estatus y el valor del dinero, serán en su mayoría los asuntos claves tratados.

“Junto al levantamiento de las superautopistas estamos enfrentándonos a un nuevo fenómeno: la pérdida de orientación. [...] Se está haciendo una duplicación de realidad sensible en realidad y virtualidad. [...] Existir es existir —in situ—, aquí y ahora, —hic et nunc—. [...] El aspecto negativo de estas autopistas de la información es precisamente esa pérdida de la orientación en lo que se refiere en la alteridad (el otro); es la perturbación en la relación con el otro y con el mundo.”

Paul Virilio²⁹⁹

Recordemos que durante los setenta ya encontrábamos a Francesc Abad trabajando con este tipo de premisas en torno a la idea de “naturaleza/cultura”. *Degradació de la nature* (1978) [1.37] era una instalación que documentaba, con una exhaustiva recogida de datos, el proceso de devastación del paisaje natural de la comarca del Vallés por la acción violenta del hombre en la construcción de un supermercado y una autopista. Pero será durante la década de los ochenta cuando Abad profundizará más en las cuestiones del comportamiento humano y en sus conflictos sociales, en unas instalaciones, si se quiere, más filosóficas.

A partir de 1981, con la presentación del montaje *Material humà* en Metrònom, la producción de Francesc Abad vira definitivamente de posturas más radicales y agresivas propias de los años setenta, a otras más reflexivas e interesadas en aunar arte y ciencia. Algo que, como él mismo reconoce, vendrá influenciado por las múltiples lecturas de filósofos como Epicuro, Heidegger, Walter Benajmin, Marcuse y de pensadores como Edgar Morin, Munford, Percival Goodman, Daniel Bell, Jorge Wagensber, Schrödinger, Albert Schweitzer o Torres-García, entre otros muchos. Lecturas absolutamente determinantes en la elaboración de unas instalaciones interesadas en la idea de “ecología humana”.

Abad considerará al “hombre como elemento activo y pasivo de su sociedad [...], como el único ser capaz de pensar y cambiar la sociedad”, explica Pilar Parcerisas, y continúa, “es por eso que la actitud de Abad es siempre incómoda, de constante crítica e implacable denuncia de la carencia de ética [...] Abad no libera al hombre de su culpabilidad.”³⁰⁰ A pesar del pesimismo y la impotencia que se

respira siempre en sus trabajos, Abad, como buen humanista no pierde nunca la esperanza y señalará la intelegencia humana y la cultura intelectual —frente a la material— y como las únicas vías posibles de transformación.

Material humà no fue una instalación. [3.43] Consistió en un montaje a base de *collages* en el empleo de materiales diversos conjugando el lenguaje visual y el textual: fotos y noticias de prensa de acontecimientos históricos, ilustraciones de hombres ilustres, dibujos científicos, fotos de escenas cotidianas, labores de costura, textos manuscritos del artista o textos impresos con anotaciones a los márgenes. La diversidad de alusiones esparcidas por estos *collages*, enmarcados sobre el muro, quedaban agrupadas bajo una constante simbólica: todos ellos llevaban estampados, en su parte superior izquierda, el icono de un cuerpo anatómico, de un cerebro humano o de un carrito de la compra, según el caso.

En opinión de la especialista Pilar Parcerisas este trabajo constaría de dos partes: la primera dedicada al hombre, explicando el mundo en función de la evolución humana —la llegada del hombre a la luna, el Renacimiento y el pensamiento científico frente a las posturas religiosas—; la segunda dedicada a la multitud como masa anónima —trabajadores del campo—, ‘material humano’ manipulable. En esta segunda parte la miseria se codeaba con imágenes de la *jet set* y las estrellas de la farándula y el espectáculo español —Sara Montiel, El Cordobés—.³⁰¹ Por vez primera Francesc Abad aunaba conscientemente arte y ciencia, en una crítica al hombre y a su sociedad, insistiendo en su carencia de ética y comparándolo a éste con ‘material humano’ absolutamente manipulable por los intereses del poder.

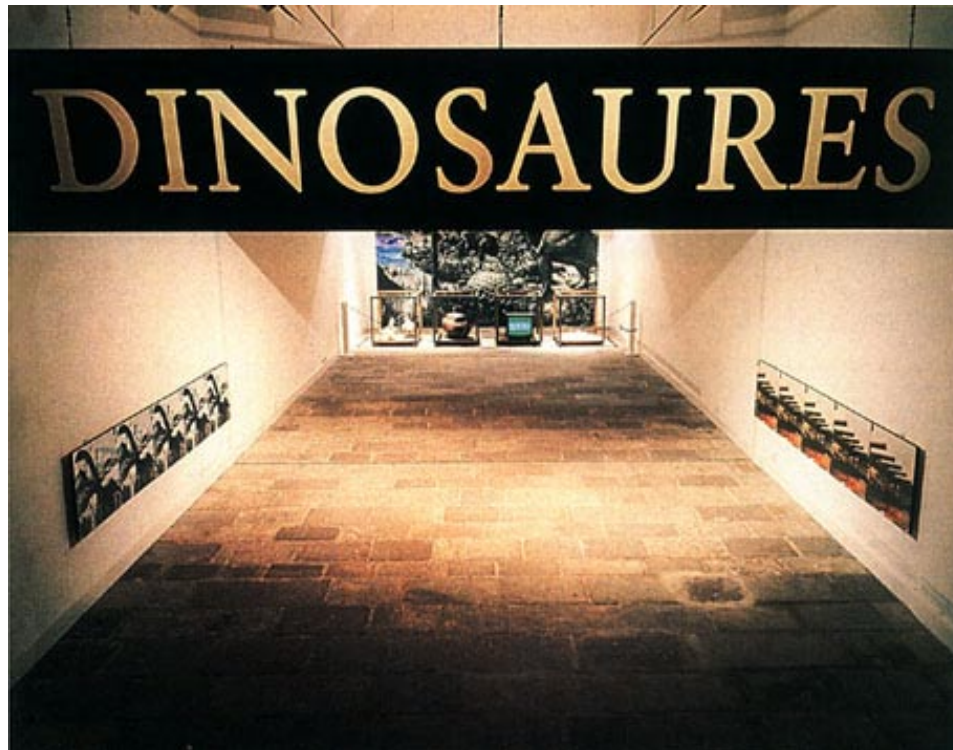
A partir de la realización de esta pieza, de escasísima concesión estética, el pensamiento y método de trabajo de Francesc Abad acaban por definirse. El objetivo será siempre el mismo: la llamada al pensamiento y a la reflexión, activando los acontecimientos almacenados en nuestras memorias como imágenes homogeneizadas y neutralizadas por la información mediática. El deseo del artista por contrastar los fracasos del progreso con el optimismo de los logros del conocimiento humano, los momentos históricos de un “humanismo creativo y esperanzador” con la desesperanza del hombre del futuro —absolutamente entregado al opio del dinero y al consumismo—, la curiosidad incisiva del conocimiento y el ansia de aprender con el alienamiento de la cultura del espectáculo y el trabajo mecánico, serán las constantes en sus instalaciones a partir de entonces. En ellas la recurrencia al texto será un apoyo importante en la interpretación de los contenidos.

299 Paul Virilio; “Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!” en <http://aleph-arts.org/pens/speed.html> (Última entrada 7/2/2006)

300 PARCERISAS, Pilar; en *Francesc Abad. Entropía*.... op.cit. pág. s/n.

301 Para más información consultar *Ibidem*.

[3.44] Francesc Abad. *Dinosaures*. (1987).
Sala de Exposiciones de la Caixa, Barcelona.
Vista general y detalle de la instalación.



La instalación *Dinosaures. Pertorbacions irreversibles* [3.44] se presentó en la sala de exposiciones de la Caixa de Barcelona en 1987. Una pieza que comenzó a gestarse un año antes “a partir de la idea de la espiral como fuente de vida y de la noción de que nada se pierde y todo se regenera”,³⁰² informaba el crítico Daniel Giralt-Miracle en el catálogo de la exposición. Formada por materiales de diversa índole, la instalación se abría al espectador mediante un arco de triunfo con el letrero de la palabra “Dinosaures”, que se debía traspasar para alcanzar el espacio de la obra. Inmediatamente después, a ambos lados de la sala y colgadas sobre la pared, cinco imágenes de dinosaurios en cuyos cuerpos se habían aplicado fotos de armamento moderno, además de letras impresas de la palabra ‘dinosaures’. Se establecía así un juego de relaciones visuales y textuales aludiendo al sentido etimológico de la palabra en cuestión: ‘Dino’=terrible, ‘saures’=reptiles, además de establecer la consecuente simetría entre ‘fuerzas armadas’ y ‘fuerzas postindustriales’. Siguiendo de frente, se alcanzaba una zona separada del espacio transitable por el espectador mediante un cordón de seguridad. En la pared del fondo de ese espacio, la ilustración de un paisaje primitivo con vegetación y dinosaurios ocupaba su totalidad. Frente a ella, cuatro urnas preservaban diferentes contenidos extraídos de la realidad —iconografía habitual del artista—: (de derecha a izquierda) la huella de un dinosaurio, un monitor de televisión —elemento alienante por excelencia— paradójicamen-

te emitiendo un texto del científico Schrödinger³⁰³, un barco-arca —idea de refugio del hombre en la eterna lucha contra lo desconocido— y, por último, un par de gaviotas —“aquí convertidas en aves de rapiña dada la necesidad de adaptarse a la degradación irreversible del medio ambiente”, señala Giralt-Miracle—. ³⁰⁴

303 Reproducimos aquí el texto de Erwin Schrödinger emitido por el monitor de televisión:

¿QUÉ ES LA VIDA? LA MENTE Y LA MATERIA

¿Es probable que el hombre continúe su evolución biológica? Nuestra discusión ha puesto de relieve, a mi entender, dos puntos significativos. El primero es la importancia biológica del comportamiento. El comportamiento, mediante su acomodación a las facultades innatas y al medio, y a su adaptación a los cambios en cualquiera de estos factores, aún cuando él mismo no sea heredado, puede acelerar el proceso de evolución considerablemente. Mientras que en las plantas y en los órdenes inferiores del reino animal el comportamiento adecuado se obtiene como resultado de un lento proceso de selección, en otras palabras, a fuerza de errores, la inteligencia del hombre hace posible la elección. Esta ventaja incalculable puede superar fácilmente el inconveniente de una expansión lenta y relativamente limitada, que se reduce todavía más por culpa de una precaución biológica que no permite que nuestra descendencia exceda el número por el cual se puede asegurar la subsistencia.

El segundo punto que concierne a la cuestión de si todavía se puede esperar una evolución biológica en el hombre, está estrechamente relacionada con la primera. En cierta manera disponemos de una buena respuesta, a saber, dependerá de nosotros y de nuestra actuación.

(...) Creo que en estos momentos nos encontramos en peligro de perder el “camino de la perfección”. De todo lo que se ha dicho se desprende que la selección es un requisito indispensable para la evolución biológica. Si se excluye completamente, la evolución se satura, o mejor dicho, se invierte.

(...) Ahora bien, creo que el incremento de la mecanización y de la “estupidización” de la mayoría de los procesos de manufactura implica el gran peligro de una degeneración general de nuestro cerebro. Cuanto más se equiparan las posibilidades de vida de un trabajador listo a las de un talos, por culpa de la restricción de los oficios manuales y la extensión de las faenas tediosas y monótonas en la cadena de montaje, más superfluo devendrá un cerebro inteligente, unas manos habilidosas y un ojo agudo.

(...) con el desahogo de la responsabilidad del individuo de tener que cuidar de sí mismo, la equiparación de las posibilidades de todos los hombres también tiende a excluir la competición de talentos y, por tanto, a poner un freno eficaz a la evolución biológica. Doy cuenta de que este punto en particular es muy polémico. Se puede defender firmemente que el cuidado de nuestro bienestar actual ha de ser superior a la preocupación por nuestro futuro evolutivo. Pero afortunadamente, a mi entender, y siguiendo mi argumento principal, las dos cosas van unidas. Después del deseo, el aburrimiento se ha convertido en el peor azote de nuestras vidas. A fin de dejar que la ingeniosa máquina que hemos inventado produzca una cantidad cada vez mayor de lujo superfluo, hemos de planificar para desarrollarla de manera que evite a los seres humanos todas las manipulaciones no inteligentes, mecánicas, “parecidos a las máquinas”. (...) Nuestro objetivo habría de ser devolver a su lugar la competición inteligente e interesarnos por los seres humanos en tanto que individuos. Erwin Schrödinger. Edicions 62 / Diputació de Barcelona. Clàssics del pensament modern, 17 Primera edició, 1984. Recogido en *Ibidem*. pág. 5

304 *Ibidem*. pág. 1

302 GIRALT-MIRACLE, Daniel; “Nota informativa”. Extraído del dossier informativo de la Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1987. pág. 1.

[3.45] Francesc Torres. *Repetition of the Novelty* (*La repetición de la novedad*). 1977.

[3.46] Francesc Torres. *This is an Installation That Has as a Title... (Esta es una instalación que lleva por título...)*. 1979.



Pareciera que el objetivo primordial de Abad en esta instalación coincidiera con el contenido del texto de Erwin Schrödinger en la pantalla del televisor; a saber, prevenir del riesgo que corre la evolución humana si el hombre sigue entregándose despreocupadamente al progreso tecnológico sin atender a los peligros éticos y funcionales que de ello se desprende. Para Abad, tanto como para Schrödinger, el progreso técnico y científico, además de sortear los procesos de selección natural, trae consigo el monstruo de la alienación y el declive de la función principal de un cerebro inteligente: la creatividad.

Este profundo pesimismo, modelo artístico del que Francesc Abad hace gala en su trabajo, descansa sobre una amplia base filosófica que proviene del pensamiento epicureista, recuerda Pilar Parcerisas. Las bases de tal pensamiento serían: “el naturalismo como categoría suprema, la ética como pilar básico de su esquema filosófico, el anhelo de establecer una relación verdadera entre los sentimientos y la realidad de los objetos, el azar como elemento básico en las asociaciones de átomos que explican el principio de la vida y del mundo, el rechazo de las matemáticas como forma de conocimiento, el materialismo del cuerpo como base de la existencia y el ahora como fuente de placer.”³⁰⁵ Abad nos propondría entonces un viaje a los orígenes del hombre, a esa Arcadia Perdida que nos recuerda de dónde venimos y lo mucho que nos alejamos del supuesto ‘camino de perfección’ —al que sólo se podría retornar por medio de la creatividad y la inteligencia humana—. Para Abad será prioritario “redefinir la línea de pensamiento interesada en el hombre y en sus conflictos”, sólo así éste conseguirá despertar a la reflexión y actuar en consecuencia.

Ya desde sus primeras instalaciones en los setenta, la actividad creadora de Francesc Torres se situaba también en la intersección entre política y teoría, girando en torno a la preocupación por el hombre y su comportamiento en todos los niveles. Durante la década de los ochenta se ocupará de los mismos temas, pero ahora con especial hincapié en las teorías científicas del determinismo biológico y el historicismo libre de Hegel. Partiendo de hechos concretos de su realidad inmediata, le encontramos cuestionando en términos generales la naturaleza humana y el devenir histórico. Así como los mecanismos de poder, el desarrollo de la cultura, la memoria, la amnesia histórica o la naturaleza del arte.

A partir de 1980 se inicia su etapa barroca. Sus instalaciones ganarán en proporciones, utillería y efecto dramático, ofreciéndose al espectador en forma de complejos libros tridimensionales desarrollados en el tiempo y sin líneas narrativas preestablecidas. “Cuen-

305 PARCERISAS, Pilar; *Francesc Abad. Entropía*. op. cit. pág. s/n.

tos morales de reflexiones paradigmáticas”,³⁰⁶ los denominará Victoria Combalá, “escenografías hegelianas”, el propio artista.³⁰⁷ Ante la crítica que en ocasiones han despertado las dimensiones y el efectismo teatral de sus instalaciones, el artista se explicaba de esta manera: “Hago instalaciones aparatosas para poder competir con la realidad. [...] la instalación es un tipo de práctica que requiere una complejidad para que pueda tener múltiples niveles de lectura. [...] es un campo en el que pasan cosas simultáneamente, un *collage* [...] que sucede en el tiempo y una invitación para que el espectador entre a formar parte.”³⁰⁸

A partir de 1977, Francesc Torres empezó a trabajar en la serie de tres instalaciones en la que exploraba la interacción de los imperativos biológicos y culturales en la conducta creativa del hombre. La tesis de Torres de que el arte y la cultura han cambiado muy poco desde tiempos primitivos —bajo el punto de vista del comportamiento humano— le llevará a realizar instalaciones como *Repetition of the Novelty* (La repetición de la novedad) (1977), [3.45] *This is an Installation That Has a Title...* (Esta es una instalación que lleva por título...) (1979) [3.46] y *Rock-Solid-Thin-Air* (Sólido como la roca, ligero como el aire) (1980).³⁰⁹ Desde entonces el manejo de premisas científicas, psicológicas, históricas, políticas o sociológicas en

relación a asuntos como la adaptación del hombre a su entorno, los procesos biológicos, la reflexión sobre el concepto de tiempo, la historia, la conciencia y la cultura, serán siempre cuestiones presentes en su producción.

The Head of the Dragon (La cabeza del dragón) [3.47] presentada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1981, fue la primera instalación de las cuatro que componían la serie sobre los condicionantes biológicos y culturales en el comportamiento político.³¹⁰ En este caso las teorías del neurólogo Paul McLean, basadas en un modelo de cerebro humano dividido en tres estratos evolutivos, llevaron a Torres a realizar unas instalaciones donde cuestiones políticas e históricas vendrían a considerarse, principalmente, como la externalización de impulsos procedentes del estrato cerebral humano más primitivo. Según Paul McLean, este cerebro primitivo recibiría el nombre de complejo R —Complejo del Reptil— porque presentaría unas semejanzas muy estrechas con el cerebro de un reptil. Ésta sería la capa encargada de regir en el comportamiento humano asuntos como la territorialidad, las habilidades sociales, el liderazgo, la agresividad, la demarcación del territorio, etc.

La instalación consistió en un enorme ariete de madera, una réplica a tamaño natural de un ariete medieval, situado frente al marco de una puerta sin paredes. Un ariete original actualizado tecnológicamente con la incorporación de una pequeña máquina de vapor en constante funcionamiento y nueve monitores de vídeo. Ocho, situados en un extremo del ariete, en hilera y describiendo una línea ascendente mediante la utilización de ocho peanas de diferente altura, y el noveno en la cabeza de la viga del ariete. Las pantallas de los ocho monitores en hilera revelaban progresivamente la imagen de un accidente automovilístico —el *loop* de un coche de carreras chocando y girando sobre su eje—. Desde la ausencia completa de imagen en los primeros dos monitores, pasando por el blanco y negro en los sucesivos, el accidente acababa mostrándose con claridad y a todo color en los últimos. En cambio, el monitor en la cabeza de la viga del ariete presentaba una boa constrictor en blanco y negro, la imagen proyectada de la boa constrictor que habitaba el vivero al otro lado del marco de la puerta. Sobre la pared próxima al vivero, la proyección en *loop* de la película en 16 mm. de un hombre bailando al lado de una serpiente reptando. En la pared paralela al ariete, una progresión de ocho láminas con la imagen de una serpiente que poco a poco se iba haciendo visible y adquiriendo color, para finalizar en la representación a gran tamaño de un recebro tripartito

306 COMBALÁ, Victoria; “Francesc Torres: biografía, biología, historia.” en *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. op. cit. pág. 24.

307 “La visión o el concepto hegeliano de la historia consistía en la materialización de la razón a través de la lucha. [...] el resultado de haber leído la historia según Hegel se traduce en una escenificación del baño de sangre que la historia de Europa ha sido en los últimos 2000 años como mínimo. Mi obra en anti-hegeliana en el sentido de que muestro las consecuencias de dicha lectura de la historia y los procesos políticos y sociales”. Francesc Torres. Recogido en MCEVILLEY; Thomas; “Francesc Torres o el hombre con tres cerebros” en *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*. Marilyn Zeitlin Editor. Arizona, 1993.

“No estoy de acuerdo con el discurso hegeliano de que la historia ha terminado, de que ya está hecho todo en política y en arte, que en política no hace falta más que gestionar y en arte repetirlo. A mí me parece que la historia no ha terminado y que si te sientes inmerso dentro de un proceso histórico tu actividad lo debe reflejar, en este sentido hablo de ‘escenografías hegelianas’.” Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000, Barcelona.

308 Francesc Torres en *La Vanguardia*. 14/7/91 pág. 51.

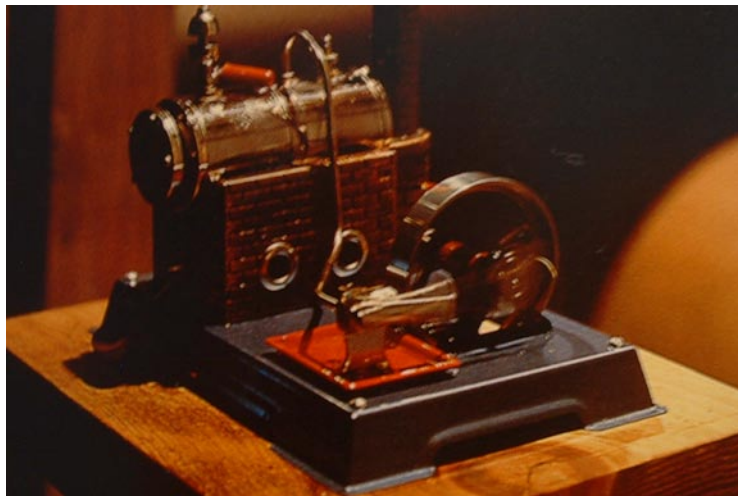
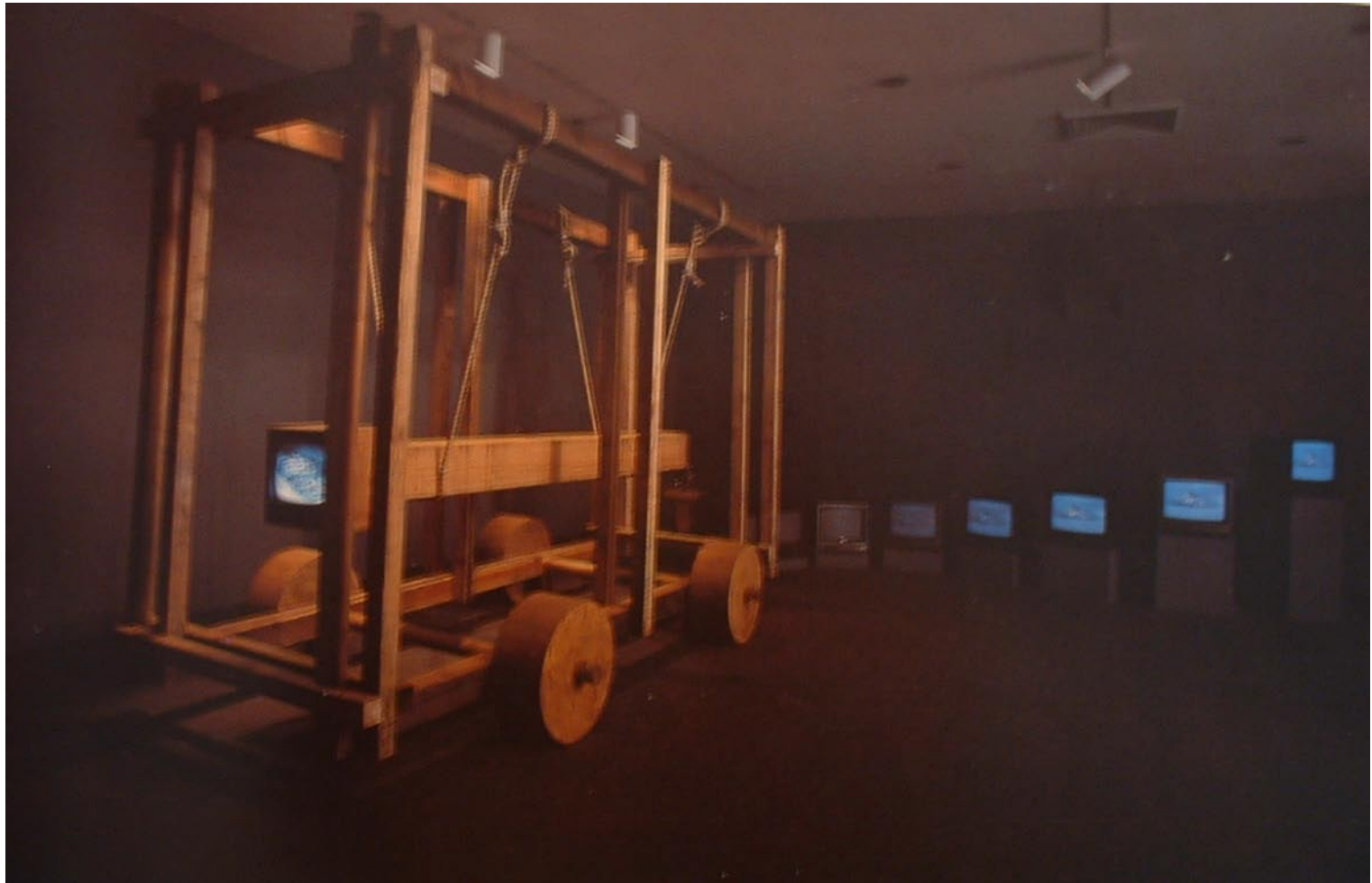
309 “La pregunta es: ¿cómo es que un patrón de comportamiento como es la manipulación simbólica del mundo —lo que hacemos todos los artistas—, transcultural y transhistórico, se ha producido durante millones y millones de años, desde que empezamos a pintar cuevas? Aquí es donde se halla la función del arte. [...] El arte participa de dos conceptos históricos: el diacrónico y el sincrónico. [...] No se puede manipular simbólicamente la realidad todas las veces de la misma manera, en el Neolítico o en el siglo XXI. Ésta es la parte que existe en la historia, la responsable de las variaciones que se producen en la historia de la práctica artística. Las formas van cambiando porque el contexto lo exige. [...] Esta posibilidad de participar a la vez de dos conceptos históricos diferentes, es únicamente privilegio de lo simbólico.” Francesc Torres. Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000, Barcelona.

310 *Airstrip* (Pista de aterrizaje) (1982), *Tough Limo* (La dura limusina) (1983) y *Clausewitz Classroom and/or Yalta Begins at School* (La clase de Clausewitz y/o Yalta empieza en la escuela) (1984), son las tres instalaciones que junto *The Head of the Dragon* (La cabeza del dragón) (1981) componen la serie del Complejo R.

[3.47] Francesc Torres. *The Head of the Dragon*. (*La cabeza del dragón*). 1981. Whitney Museum of American Art. Detalle del ariete.

[3.47] Detalle de la máquina de vapor.

[3.47] Foto de las imágenes en los monitores.





que ilustraría las ideas del neurólogo Paul McLean. A la altura de estas láminas, y esparcidas sobre el suelo, las piezas del rompecabezas de un mapa mundi con las banderas de sus países que, en el transcurso de la exposición, los visitantes acabaron por montar. Completaba la instalación una iluminación tenebrista, procedente de focos localizados y de los monitores de vídeo, junto a la banda sonora de un seseo indistinguible entre el sonido de una máquina de vapor en funcionamiento y el silbido de una serpiente.

Fue ésta una instalación preñada de referencias, de imágenes de metáforas concatenadas, para ilustrar un pensamiento complejo. El ariete, máquina de guerra medieval, acondicionada por monitores de vídeo, sugeriría la existencia de una animal mastodóntico primitivo y postmoderno, al mismo tiempo. Un reptil gigante, un dinosaurio, símbolo de un pasado primitivo revitalizado en nuestro presente. La máquina de vapor en constante funcionamiento, motor de la temible arma de guerra, alude inequívocamente a los orígenes de la revolución industrial y tecnológica. Los monitores de televisión, medio visual por excelencia en todos los hogares modernos, como poderosísimo instrumento para la actividad política en la expansión de su cosmovisión dominante.³¹¹ El coche, por su parte, símbolo falocrático por excelencia de sociedades actuales, representa tanto el estatus, el lujo, la calidad de vida al que aspira

el hombre moderno, como la velocidad, una herramienta indispensable en nuestros días tanto al servicio del ejército como del hombre, al que tantas veces le arrebató la vida. Un tema éste, el de la fascinación por la velocidad y los coches de carreras, que adquirirá gran desarrollo en la producción de Torres. Parecería que el ariete querer alcanzar el otro lado de la puerta, donde el reptil descansa plácidamente junto a la proyección en la pared de un hombre danzando con él. ¿Alusión ésta a la Arcadia Perdida? ¿al Paraíso Terrenal? ¿o, simplemente, la representación simbólica de la proximidad evolutiva en las dos especies?

Parece que la idea central de esta ‘instalación-palimpsesto’, repleta de referencias y niveles de lecturas, no se alejaría mucho de la ya analizada en el trabajo de Francesc Abad. *La cabeza del dragón* transpira el mismo escepticismo radical en el progreso tecnológico y en la evolución del hombre, si no más.³¹² Si Abad siempre vislumbra la posibilidad de esperanza en la inteligencia humana, la única capaz de reconducirnos a la supuesta Arcadia Perdida, la inteligencia humana identificable en la instalación de Torres con la fuerza motriz capaz de reconstruir el rompecabezas, nos devuelve una imagen poco esperanzadora. La de un mapa mundi lleno de fronteras territoriales, conflictos bélicos, banderas nacionales, fruto de la acción geopolítica del hombre a lo largo de la historia. Una pulsión de territorialidad que parece provenir más de lo recóndito y primitivo del cerebro humano, que de las capas más evolucionadas. Algo que definitivamente nos aproxima más de lo deseado al comportamiento de los animales prehistóricos o de los reptiles.

“Cualquier nación, capitalista o socialista, que viva con el estigma permanente de una injusta distribución de bienes —o la incapacidad de generar un nivel homogéneo de bienestar para la mayoría de sus miembros— está perpetrando un acto de violencia en escala masiva, un atributo que, a pesar de definir una situación bélica, sucede en tiempo de paz.”

Francesc Torres³¹³

311 “Michael Dever, antiguo asistente de Nixon, amigo de Rumsfeld y especialista en la psy-war, la guerra psicológica, resumía así el objetivo de la administración Bush en vísperas de las operaciones militares contra Afganistán e Irak: “La estrategia militar debe ser pensada en adelante en función de la cobertura televisiva, [pues] si la opinión pública está contigo, nada se te puede resistir; sin ella, el poder es impotente.” “Citado por El Perro en *Un nuevo y bravo mundo* en www.contraindicaciones.net (Última entrada 14/1/2006).

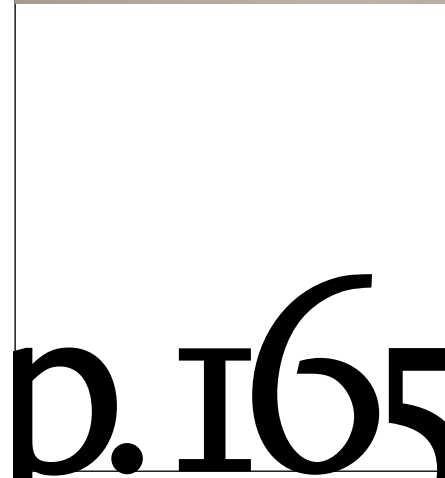
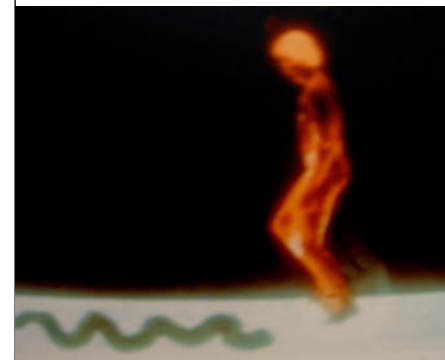
312 Tomas McEvelley define la producción de Francesc Torres de “postideológica, por la ambivalencia que muestra ante diferentes posturas ideológicas. ‘Escepticismo radical’ al cual ha llevado la apostasía, el desencanto y el post-ideologismo.” en “Francesc Torres o el hombre con tres cerebros” en *Too Late for Goya*. op. cit.

313 Francesc Torres. Citado por POSNER, Helaine; “Introducción to Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape” en *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape*. University of Massachusetts at Amherst (University Gallery), 1988.

[3.47] Detalle del puzzle del mapa mundi sobre el suelo.

[3.47] Detalle de la boa constrictor en el interior del vivero.

[3.47] Detalle de las imágenes proyectadas en la pared.



[3.48] Francesc Torres. Everybody's House (is Burning). (La casa de todos se quema). 1976.



[3.49] Francesc Torres. Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape. 1988. Vista general de la instalación.





“Cualquier contexto social que se base en la competición, la expansión y el control de recursos —limitados— debe ser, y de hecho es, construido teniendo a la guerra como paradigma último de relaciones de poder, tanto en el nivel individual como en el colectivo.”

André Beaufre³¹⁴

La devastación, el deterioro, la muerte y la violencia serán las cuestiones que lleven a Francesc Torres a analizar en sus instalaciones el paralelismo entre la situación de guerra en un campo de batalla y el día a día en las calles de una ciudad occidental en ‘tiempos de paz’. Un asunto en el que intervendrán cuestiones de enfrentamiento de modelos naturales/culturales, y que se centrará en el comportamiento humano en contextos de perpetua amenaza. El resultado son instalaciones como *Everybody's House (is Burning)* (*La casa de todos – Se quema*) (1976) —en el paralelismo del modelo arquitectónico de un bunker de guerra y un apartamento moderno— [3.48] o *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape* (*Belchite/South Bronx: Un paisaje trans-cultural y trans-histórico*) (1988) —comparando el grado de violencia que se genera en un frente de combate y en una cancha de baloncesto, como escenarios genéricos privilegiados del comportamiento agresivo de los jóvenes—. A continuación nos detendremos en el análisis de esta última instalación.

Presentada en la Universidad de Massachusetts, *Belchite/South Bronx...* [3.49] surge de los mismos planteamientos dialécticos entre condicionantes naturales o biológicos y culturales o aprendidos, que venimos analizando. En este caso el artista se propuso comparar dos contextos sociales, históricos, geográficos y culturales diferentes —de ahí el subtítulo *A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape*—, uno en estado de guerra declarada y otro en estado de guerra en ‘tiempo de paz’. De esta manera, la situación de destrucción de Belchite, un pueblo español de la provincia de Zaragoza absolutamente desolado durante los ataques de la Guerra Civil española (1936-9), entraría en diálogo con la situación del Bronx, un barrio de Nueva York deprimido por la política estatal, cuarenta años más tarde. Francesc Torres se instala así, como de costumbre, en el territorio indeterminado de lo genérico y lo específico, proponiendo un viaje de dos sentidos.

En un espacio de grandes dimensiones, reproducciones a escala de edificios extraídos tanto del paisaje de Belchite como del Bronx, doce pelotas de baloncesto, zapatillas de deporte, la carrocería de

[3.49] Vista parcial.

[3.49] Detalles de imágenes de los monitores.

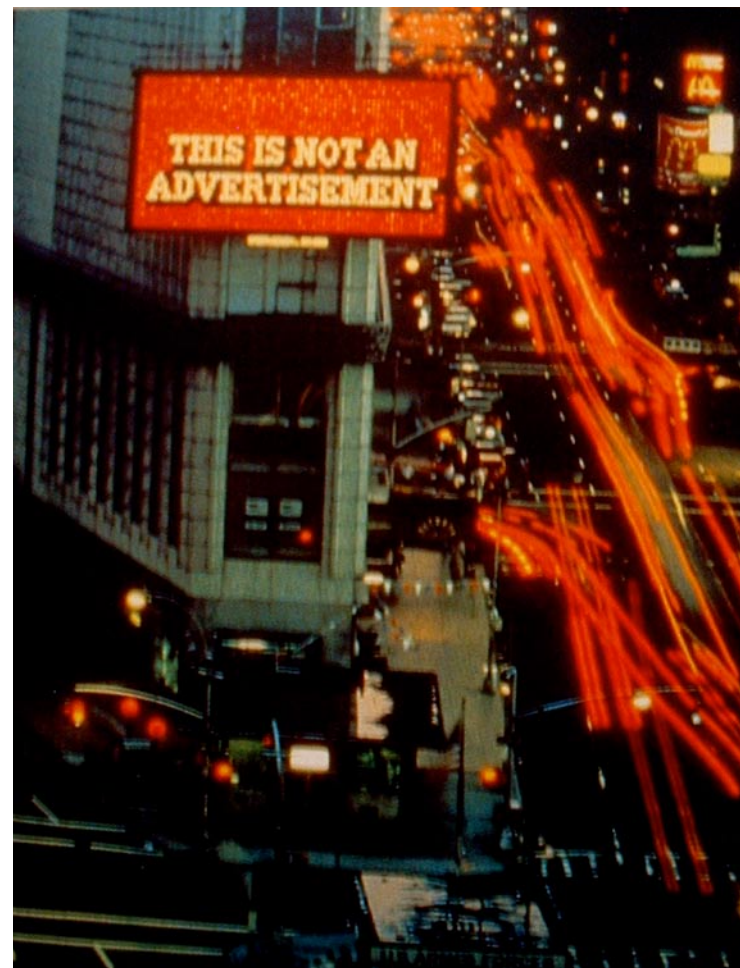


314 André Beaufre; *Introduction a la stratégie*. Librairie Armand Colin. París, 1963. pág. 16. Citado por *Ibidem*.

[3.50] Antoni Muntadas. *Cadaqués Canal Local*. 1974 .

[3.51] Antoni Muntadas. *This is not an advertisement*. 1985. Times Square (N.Y.)

ros bares, donde el televisor era un punto de con-



un coche abandonado, un fusil Remington, mobiliario doméstico, doce monitores de vídeo, jeringuillas, ciento cincuenta velas, seis magnetoscopios para videocassettes con el sonido de fondo de los ladridos de perros abandonados, y una iluminación tenebrista, completaban el escenario. Uno por el que el espectador debía deambular en busca de las claves para la interpretación de los contenidos presentados. Una experiencia próxima a lo real y lo surreal de presenciar lo que un día existió y, de improvisto, dejó de existir sumiéndose en el caos y el deterioro. La pintura blanca recubriendo la mayoría de los objetos, junto a las velas encendidas y la maraña sonora y visual emitida por los monitores de televisión en perpetuo funcionamiento, ayudarían a potenciar esa atmósfera peculiar enclavada entre el sueño y la vigilia, entre lo real y lo ritual/sacrificial. De ahí la importancia que lo religioso, a través de la presencia de iglesias —el pueblo de Belchite poseía tres— y otros elementos como velas y altares, poseía en esta instalación.

Un elemento significativo serán las imágenes de los doce monitores esparcidos por la sala. Imágenes tanto de Belchite como del Bronx, a través de las cuales Torres consigue dibujar un paisaje mediático global, transcultural y transhistórico, interesado al mismo tiempo en lo particular y lo específico. Entre la maraña de imágenes homogéneas de guerra y destrucción extraídas de los *media*, otro tipo de imágenes requiere de nuestra atención. Tomadas con una cámara de mano, nos muestran una realidad diferente. La de un soldado corriendo asustado por las calles desoladas de Belchite, perseguido y en busca de protección, y la de jóvenes negros neoyorkinos en las calles del Bronx. La introducción de este tipo de imágenes centradas en lo personal y cotidiano de los individuos, actúa como elemento desestabilizador del neutral discurso mediático, facilitando la distancia crítica y la consecuente reflexión.

Es el tema específico del hombre como individuo, que inevitablemente conduce a otro genérico y global, que atiende a su faceta de material biológico de comportamiento. Es en esta encrucijada de caminos donde el espectador empatiza con la angustia del soldado y la desesperanza del joven negro, al tiempo que se le incita a percibirlos como un conjunto antropológico más amplio. En este último caso, la fuerza armada y el ejército ciudadano, ambos encarnados por los miembros jóvenes de las capas sociales menos favorecidas, quedarían situados a un mismo nivel. “Es igualmente cierto”, informa Francesc Torres, “que cuando las cosas se ponen mal, los jóvenes corren siempre con la peor parte. [...] el ejecutor directo de la guerra ha sido y sigue siendo el ejército, que no es sino una gigantesca concentración de jóvenes. Del mismo modo, cuando el tejido social de una nación, de una ciudad o de un barrio

empieza a descomponerse, es a los jóvenes [...] a quienes más afecta el paro, la falta de perspectivas, las drogas y el crimen.”³¹⁵

Asuntos como el egoísmo y la agresividad humana absolutamente integrados y legitimados dentro de nuestra civilización, además de expresarse como material cultural lo hacen también en su dimensión genética y biológica. Es por eso que el tema del deporte, como patrón de competitividad, se introduce en la instalación en forma de canchas de baloncesto y utensilios de deporte que dotan de identidad. La cancha de baloncesto como genérico arquitectónico al mismo nivel que el estadio, el circo romano, o el circuito de carreteras. Lugares de ensayo donde potenciar aspectos como “la motivación, la capacidad de autosacrificio, la sangre fría, la predisposición a llegar al límite de resistencia física [...]”. Paradigmas arquitectónicos absolutamente determinantes en la industria del espectáculo y el entretenimiento que hacen de “la línea divisoria entre la competición nacionalista, racial o política” algo extremadamente tenue.³¹⁶

Una idea del deporte y el espectáculo, y la misma dialéctica interesada en lo genérico y lo específico, también expresada con claridad meridiana en las instalaciones de Antoni Muntadas. Ya durante la década de los setenta le encontrábamos trabajando con una amplia gama de soportes en torno a lo que él definía como *media-landscape*, una suerte de iconosfera alimentada por la industria de la publicidad, el marketing y los medios de comunicación, en su función propagandística del poder dominante, y en claro enfrentamiento con el ‘paisaje real de la calle’. A través de la comparativa dialéctica, Muntadas proponía ya entonces analizar y desmontar con su producción los mecanismos secretos del lenguaje de los *media*, invisibles *a priori* para el espectador.

Su compromiso social y la idea de que el artista contemporáneo puede, además de suscitar preguntas, pasar a la acción, le llevaría desde muy temprano a desarrollar proyectos fuera del museo y las galerías y a actuar en el espacio público. Desde entonces, la cuestión en torno al espacio privado/espacio público será otra de sus constantes temáticas. En este contexto de ideas, Muntadas elaboraría un proyecto como *Cadaqués Canal Local* (1974). [3.50] Un canal de televisión alternativo, pionero y clandestino en época de Franco, que proponía el apropiacionismo democrático de los *media*, fuera del alcance de la industria del marketing y el poder del estado, para dar voz y atender las necesidades de la sociedad. La misma idea se desprendería de sus instalaciones más tempranas de los años

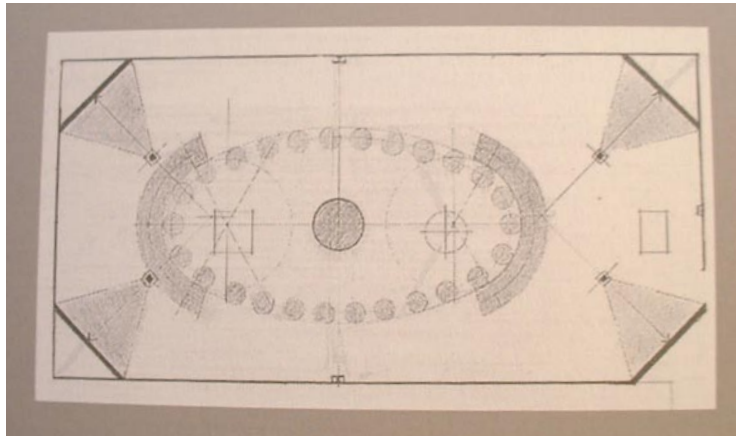
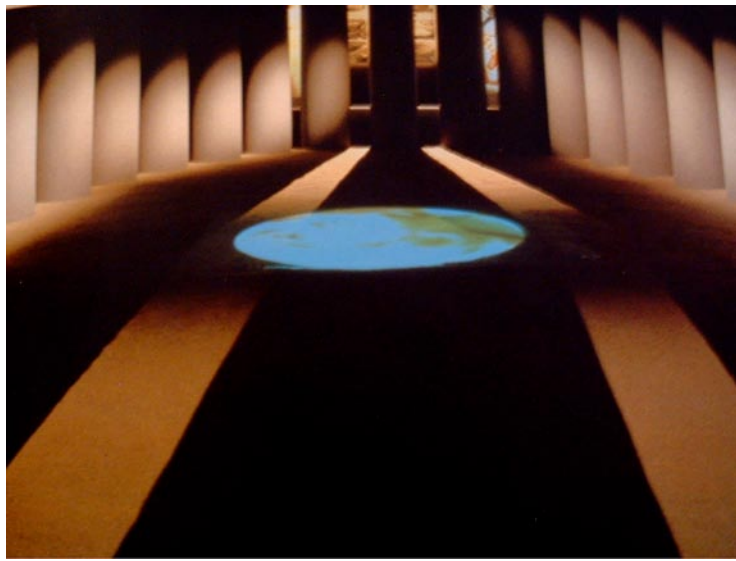
³¹⁵ Francesc Torres; “Absolute Fire” en *Belchite/South Bronx...* op. cit. pág. 87-102.

³¹⁶ POSNER, Helaine; “Introducción to Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape” en *Belchite/South Bronx...* op. cit.

[3.52] Antoni Muntadas. *Stadium*. 1989.
Vista general de la instalación.

[3.52] Boceto preliminar,

[3.52] Detalle de la proyección sobre el suelo
(público)



setenta, como *Emisión/Recepción* (1974), [2.26] *HOY* (1975), [2.27] *The Last Minutes* (1976), [2.28] así como los carteles publicitarios de *Media Eyes* (1980) —en una carretera de Massachusetts— o las pantallas luminosas *This is not an advertisement* (1985) —en el espacio público de Times Square de Nueva York—. ³¹⁷ [3.51]

Pero será con obras como *Quarto do fondo* (1987), *The Board Room* (1987), *Situación* (1988) o *Stadium* (1989) cuando Muntadas comience a explorar en profundidad el concepto de *media architecture*.³¹⁸ Arquitecturas —y en su extensión, gestos, objetos o espacios— como metáforas de las relaciones con el poder. Presentada por primera vez en la Walter Phillips Art Gallery (The Banff Center) en Canadá, *Stadium* [3.52] itineraría desde 1989 hasta 1993 asumiendo diferencias de montaje en función de la ciudad en cuestión —Manchester, Birmingham, Vancouver, Nueva York, Nueva Orleans, Santa Bárbara, Valencia y Berlín—. Consistió en un espacio en penumbra de grandes dimensiones. Allí un pórtico de columnas elíptico con gradas en sus extremos, ocupaba la parte central, asumiendo la tipología de planta habitual de estos lugares públicos ya desde la antigüedad grecorromana. El espacio interior de la elipsis, cubierto por arena, era impenetrable para el espectador, pero perfectamente visible desde el exterior de la columnata. Allí se mostraba una videoproyección circular con imágenes rotativas de la multitud que habitualmente acude a un estadio, extraídas de archivos públicos. Fuera del recinto central elíptico, en las cuatro esquinas de la sala, se proyectaban diapositivas relacionadas con un estadio, organizadas en cuatro temas: arquitectura, mobiliario, símbolos y actividades. Completaban la instalación una iluminación escenográfica con focos direccionados, un *collage* sonoro con los ruidos habituales en este tipo de acontecimientos públicos, y un material iconográfico, en forma de fotografías, carteles o periódicos que variaba en función del lugar de exposición.

Para su primera presentación en Banff, se elaboraría un CD con la banda sonora de la instalación y cuatro interpretaciones más. Para la revista *Artforum* —Nueva York, octubre 1989—, se realizó una versión fotográfica-textual de la pieza. Y para la presentación en Berlín —*Stadium IX* (1993)—, en vez del catálogo habitual, Mun-

tadas modificó el diseño habitual del suplemento dominical del periódico alemán *Der Tagesspiegel*, e incluyó un estudio monográfico sobre la arquitectura del estadio desde un punto de vista cultural, sociológico, político y crítico. Haciendo especial hincapié en la importancia que el estadio de Berlín tuvo para la propaganda política de Hitler durante los años treinta.

Muntadas, partiendo del genérico arquitectónico *stadium*, se interesaba por su significado psicológico, antropológico y sociológico, desde sus orígenes hasta nuestros días, porque “si el museo es el símbolo de la alta cultura”, informa el artista, “el stadio lo es de la cultura popular.”³¹⁹ como Simón Marchán reconoce: “Muntadas fuerza pues una inflexión de lo genérico escuchando los ecos del lugar, no capta el sentido del lugar como si éste fuera únicamente un hecho físico, un accidente geográfico, sino sobre todo en cuanto herencia histórica y cultural, política y social, es decir, como un conjunto antropológico mucho más amplio.”³²⁰ Como arquitectura prototípica para la congregación de las masas, no sólo para el entretenimiento sino también para eventos de carácter político, religioso y cultural, es obvio que el estadio se convierte en herramienta de primer orden en el control de multitudes. Será aquí, donde la arquitectura genérica del estadio deviene dispositivo de propaganda y entretenimiento de primer orden, donde Muntadas fije su atención. Se trata de leer entrelíneas, de olvidarse de los significados unívocos, activar la memoria de lo acontecido, siempre filtrada por la información mediática, y precipitar la reacción crítica del espectador.

Ese mismo interés por los significados ocultos, por lo de detrás escondido —que guía toda su producción—, le llevará a explorar en una instalación como *The Board Room* (1987) [3.53] el genérico arquitectónico velado por excelencia, la sala de juntas, el *sancta sanctorum* de cualquier centro de operaciones corporativo. Su recreación consistió en una estremecedora puesta en escena de la estrecha y creciente intimidad entre los círculos de poder ideológico y económico, y los *media*. Centrándose en el fenómeno específico —tan visible en Norteamérica, hoy más que nunca— de la nueva religiosidad, el “tele-evangelismo”, sus nexos con la ideología política del poder, y su preocupante extensión de alcance, el artista reconocía: “*The Board Room* muestra que la necesidad de creer se ha convertido en materia comercial, de consumo, y en materia de

³¹⁷ Recordemos en este sentido las palabras de Foucault: “El poder está siempre ahí, [...] no se está nunca fuera, no hay márgenes para la pirueta de los que se sitúan en ruptura con él. [Pero] que no se pueda estar fuera del poder no quiere decir que de todas formas se está atrapado. La resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser compatriota del poder.” Michael Foucault; *Microfísicas del poder*. Ediciones de la Piqueta. 1992. Citado por El Perro; *Un nuevo y bravo mundo* en op. cit.

³¹⁸ Sobre este tema consultar el texto de Margaret Morse; “Media-architectural Installations” en *Muntadas*. IVAM. Valencia, 1992. págs. 16-37. (Catálogo de exposición).

³¹⁹ Antoni Muntadas en <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/fmuntadas.htm> (Última entrada el 7/2/2006)

³²⁰ Simón Marchán; “Una mirada nómada al paisaje de los medios” en *Proyectos*. Muntadas. Fundación Arte y Tecnología. Madrid, 1998. pág. 17.

[3.53] Antoni Muntadas. *The Board Room*.
1978. North Hall Gallery, Massachusetts
College of Art, Boston, USA. Vista general.

[3.53] Detalle de dos cuadros sobre la pared.



los media. Las palabras y promesas son la estrategia para captar la atención del público y, en definitiva, su dinero”.³²¹

Presentada por primera vez en la North Hall Gallery —Massachusetts Collage of Arts (Boston)— en 1987, la instalación itineró hasta 1992 por diferentes ciudades del mundo: Toronto, Rennes, Barcelona, Nueva York, Colonia, Berlín, Winnipeg, Jerusalén y Ottawa. Su montaje consistía en una sala en penumbra, con el suelo cubierto por una alfombra roja y las paredes por tela de color negro, donde había instalada una mesa de juntas de madera oscura rodeada por trece sillas con tapicería de cuero. Bajo la mesa, tres puntos de luz: dos neones violeta y uno rojo. Sobre las paredes pendían trece retratos fotográficos en blanco y negro de célebres líderes religiosos, teleevangelistas, etc. —incluyendo las personalidades globales del papa Juan Pablo II y el Ayatolá Jomeini—, coloreados manualmente y con marcos dorados. Trece monitores de vídeo en blanco y negro, de muy pequeño tamaño, sustituían las bocas de los retratados, en los que, en forma de bucle continuado, se mostraban imágenes con sonido y movimiento extraídas de la programación televisiva, de los mismos personajes célebres en actitud predicadora. A intervalos regulares se extraen y aíslan de sus discursos palabras-clave que se repiten una y otra vez, rompiendo la linealidad del mismo y adquiriendo un sentido ambivalente. Los continuos desplazamientos semióticos y los dobles significados quedan patentes en el repertorio de palabras reveladoras que manan de las bocas de los predicadores, tales como ‘poder’, ‘estrategia’, ‘técnica’, ‘cruzada’, ‘finanzas’ o ‘salvación’.³²² Muntadas subraya así la corrupción en el lenguaje del poder, donde las palabras son vaciadas de su verdadero significado para nombrar cosas distintas. El lenguaje numérico-simbólico, en la insistencia del número, quedaba patente en la instalación. Se trataba de un simbolismo empeñado en recrear un paralelismo entre el misti-

cismo que exhalaba una sala de juntas con el del episodio bíblico de la Última Cena, vulnerado por la presencia del visitante al que se le invita a entrar y tomar asiento. Violar la restricción de paso, romper las reglas y enfrentarse al poder.

Conceptos del pasado/lenguajes del presente

“Hasta el siglo XVII la escultura se concebía como volumen cerrado al espacio que le rodeaba, se consideraba una identidad diferente. Con el Barroco, el tromp l’oeil y los frescos ilusionistas se integró pintura y arquitectura. Fue Bernini el primero en cambiar la hegemonía del edificio fusionando arquitectura, pintura, escultura y luz natural en una sola entidad coherente. Su Cornaro Chapel (1651, Roma, Santa Maffei della Vittoria) quizás sea el ejemplo más antiguo de instalación ambiental en occidente.”

Susan Lubowsky ³²³

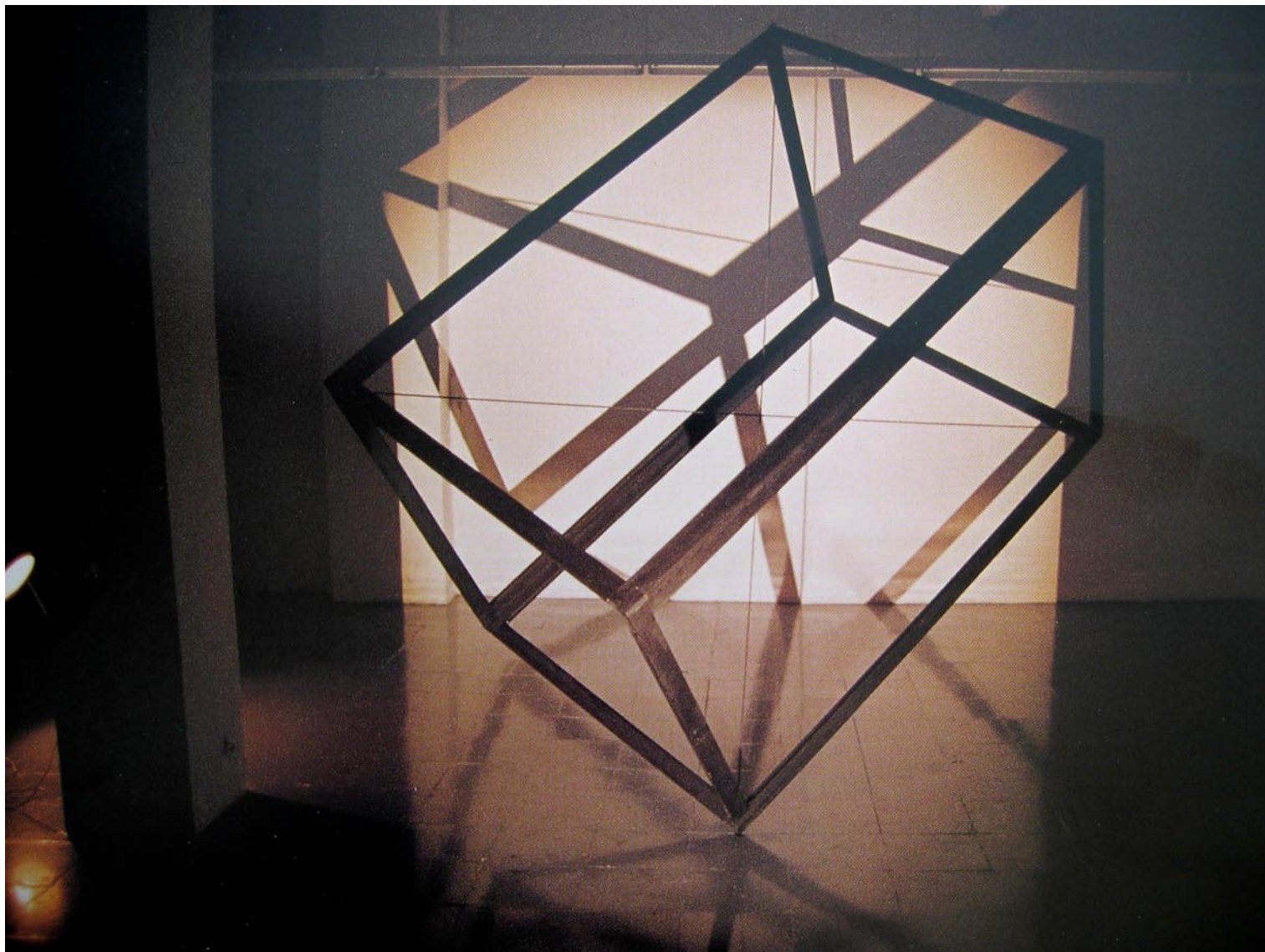
Alejados ahora de la relación dialógica ‘naturaleza/artificio’ que venimos trabajando, pero absolutamente insertos en el mismo espíritu filosófico de acercar posturas tradicionalmente irresolubles en el pensamiento occidental, los artistas que estudiamos a continuación —Carles Pujol, Tom Carr y Juan Muñoz— siguen recordándonos la posibilidad de la contradicción y los juicios relativos en la complejidad del mundo que nos rodea. En este caso, la ecuación discursiva ‘conceptos del pasado / lenguajes del presente’ servirá para mantener el vívido diálogo-discusión de los medios, actitudes y estrategias de un pasado, salvado y reubicado en un presente dinámico.

Más arriba aludíamos a una somera división bipartita entre instalaciones ‘escultóricas’ y ‘neoInstalaciones’ dependiendo del sustrato estético-conceptual del que se nutrían. Pero también apuntamos la imposibilidad de mantener por mucho tiempo la rigidez de un esquema continuamente traicionado por un ambiente creativo de absoluta libertad. Por eso es que detectamos instalaciones que aún presentando planteamientos formales próximos a los lenguajes de investigación más recientes, se nutren de los discursos conceptuales tradicionales de la historia del arte.

³²¹ MUNTADAS, Antoni; *Notas sobre The Board Room*. 1987. Información extraída del CD Room *Muntadas: Media, Architecture, Installations*. Centre Georges Pompidou. Anarchive. n.i. Dirección de la Colección: Annie-Marie Duguet.

³²² James Petras, sobre la corrupción del lenguaje de los políticos en el bombardeo informático de la guerra de Afganistán e Irak, comenta: “En un futuro los investigadores que se ocupen de nuestro presente se maravillarán o impresionarán por la corrupción del lenguaje político [o religioso]: bombardeos masivos de grandes ciudades en nombre del ‘antiterrorismo’, eufemismos para justificar masacres, asesinatos masivos de guerra descritos como ‘muertos durante revueltas de prisioneros’. [...] Los historiadores debatirán si el consentimiento masivo del público de los EE.UU. y demás aliados [...] fue el reflejo de la incesante y extensa propaganda o si fueron voluntariamente cómplices de la masacre [...] si fueron ellos mismos los que abrazaron aquel amable fascismo debido a su paranoia, miedo y a la ansiedad inducida por las voces de la autoridad y amplificada por los medios informativos.” James Petras; *El nuevo orden criminal*. Ed. Libros del Zorzal. Citado por El Perro en *Un nuevo y bravo mundo*. op. cit.

³²³ Cita de Susan Lubowsky; “Extending Sculpture: Historical Precedents for Installation Art” en *Spaces 88 Installations*. op. cit. pág. 20.



p. 174

El impulso neobarroco.

Las antiguas experimentaciones puramente ‘ópticas’ y ‘teatralizantes’ —anamorfosis, *trompe-l’oeils*, cuadros dentro de cuadros...— propias del período barroco clásico, recuperan en el espacio de representación de los ochenta toda su vigencia. Aunque con herramientas y dispositivos muy diferentes, los instaladores se apropiarán de todo ese conceptismo barroco para explorar la confusión, la proximidad y la mutua contaminación entre las esferas de ‘la apariencia’ y ‘la realidad’. Una línea de investigación que alcanzará su punto álgido, como venimos anunciando, en la década de los noventa.

Las instalaciones que revisaremos ahora ilustran con claridad este impulso neobarroco que continúa con la trayectoria de expansión-extensión del arte, asumiendo las posibilidades que la tecnología aporta y cuestionando las limitaciones de los soportes y los medios tradicionales, pero sin por ello renunciar ni a la técnica ni a los conceptos del pasado. Comprobamos que, a pesar de sostenerse sobre la fisicidad espacial de las tres dimensiones, son instalaciones próximas al ilusionismo de la realidad ‘cuadro’, revelándose como puertas o ventanas a mundos imaginarios. Se tratan de ‘ambientes’ que, primando las relaciones entre obra, espacio arquitectónico y espectador, niegan las referencias a lo exterior real, se recrean en problemáticas tautológicas, juegos perceptivos de la ilusión, en la ambigüedad, la transformación y los engaños ópticos. En un abrazo perpetuo entre arte y ciencia, entretenimiento lúdico y reflexión conceptual, son instalaciones interesadas en complicar y enriquecer nuestro universo perceptual.

Laboratorio de ilusiones ópticas

Como muchos otros artistas que a principios del siglo pasado consideraron la pintura y la escultura un resultado estético insuficiente, así los ‘artistas-instaladores’ de nuestro tiempo se sintieron impulsados a una exploración post-pictórica más allá de la bidimensionalidad del cuadro. No hay nada de extraño en este proceso evolutivo que parece ser el lógico en la mayoría de ellos. Iniciándose en el arte de la pintura deciden trasladar su lenguaje y concepción de la plástica al espacio tridimensional de la instalación. Se produce entonces un cambio de rumbo que asume en un mismo proceso cuestiones como la inserción del movimiento, del tiempo, del punto de vista multiplicado, los nuevos materiales, la intervención del espectador, y las nuevas tecnologías, bajo una nueva forma de hacer y pensar el arte.

Sin embargo, para artistas como Tom Carr o Carles Pujol una evolución como la que acabamos de relatar no debería entenderse necesariamente como post-pictórica. A pesar de formarse en un ambiente experimental del que asumieron todo un repertorio formal y conceptual alternativo, declaran no haber abandonado nunca su calidad de pintores o dejado de hacer pintura, aunque ya no produjeran pintura en el sentido tradicional del término. A pesar de variar el soporte, sus intereses y exploraciones siguen siendo los mismos que ocuparon a los pintores de otros tiempos. Entrando de lleno en el terreno de los avances teóricos y tecnológicos de su sociedad audiovisual, la luz, la reflexión, el vídeo o el sonido se convierten para estos artistas herramientas indispensables en la exploración del espacio real —como ya lo hiciera la óptica y la perspectiva euclidiana desde el Quattrocento—, violando la convención absoluta del punto de vista fijo y estable del observador y haciendo emerger diferentes niveles de realidad.

La indagación en los ‘estados paradójicos’ de la realidad mediante el recurso del *trompe l’oeil* y, como consecuencia, en la precariedad de la posición del sujeto atrapado en coordenadas físicas y mentales incongruentes, no es una preocupación nueva. Conectaría con lo que artistas como Nacho Criado o Juan Navarro Baldeweg realizaban en España durante los años setenta y antes con artistas internacionales como Robert Smithson, Jan Dibbets, Bruce McLean, Richard Long, Keith Arnatt, Dara Birnbaum, Dan Graham o Dennis Oppenheim. La respuesta al movimiento minimalista por parte de los artistas de la Costa Oeste —Robert Irwin, James Turrell, Doug Wheeler, Bruce Nauman, Maria Nordman, Larry Bell y Michael Asher— “interesada menos en los debates críticos en torno a la objetividad”, apuntaría Claire Bishop, “que en el carácter efímero de la experiencia sensorial del espectador”³²⁴, se convierte también en referencia insoslayable en el análisis de la instalaciones que estudiaremos a continuación.

Como venimos informando, a pesar de abandonar el soporte bidimensional en el año 1975 para dar el salto definitivo a las tres dimensiones y al espacio real con la instalación, Carles Pujol (Barcelona, 1947) nunca renunció a la experiencia adquirida en el campo de la pintura, ni a la técnica ni al proceso creativo, y así lo expresará el propio artista: “Soy pintor. He querido pasar mi pintura a un espacio tridimensional; me sentía incómodo en el tradicional espacio bidimensional. Telas colgadas de la pared [...] es un tópico, ¿y si las cuelgo en el espacio?, ¿y si las quito del bastidor? [...]”.³²⁵

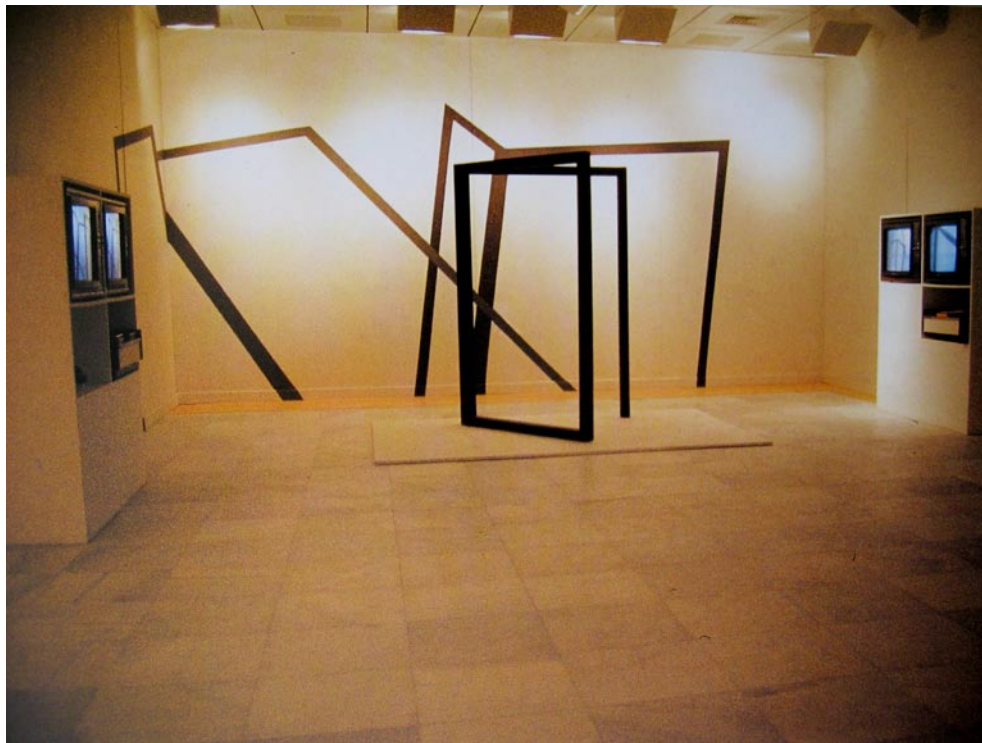
[3.54] Carles Pujol. *Caleidoscopio*. 1981. *Metrònom*. Barcelona.

324 BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 56.

325 Carles Pujol. México. Verano, 1987 citado por CAMPS i Miró, Teresa; “La pintura como fundamento” en *Sense espai. Instal·lació Carles Pujol*. Palau de la Virreina. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991. Catálogo de exposición.

[3.55] Carles Pujol. *Reflex*. 1986. La Caixa. Barcelona.

[3.56] Carles Pujol. *Alicia!*. 1984. Palacio de Bellas Artes, Madrid.



Y es desde la pintura desde donde dice crear todavía sus instalaciones ‘pictóricas’, ahora ‘cuadros’ tridimensionales penetrables que asumen las posibilidades que la tecnología aporta —tiempo y movimiento— y exigen del espectador un ‘envolvimiento’ físico, mental y perceptual completo.

Próximo a los procedimientos y discursos estéticos del *Op Art* y del arte cinético, del neoplasticismo, del constructivismo, del minimalismo y de la abstracción geométrica, en general, sus instalaciones emplean un orden de sistemas seriales y propuestas geométrico-matemáticas que contemplan los efectos ópticos como el tema principal en la creación de trampantojos y anamorfosis —absolutamente conscientes de la importancia de la técnica como parte funcional de lo artístico—. [3.54] El espectador se convertirá en pieza absolutamente clave pues, como en toda obra cinética, las instalaciones de Pujol no serán estables sino que se ofrecerán siempre diferentes en función de la posición y la perspectiva desde las que son experimentadas. Nos invitan a entrar y ver las cosas de otra manera, o mejor, de otras maneras, descubriendo en la realidad lo diferente ignorado por nuestra visibilidad domesticada.

En esta suerte de fenomenología, las instalaciones de Pujol interesadas en ocupar la dimensión espacio-temporal, harán uso de la forma, el color y el espacio, pero también del sonido y el movimiento mediante el registro y reproducción de imágenes a través de cámaras y monitores de vídeo. A partir de 1975, empezará a utilizar la cámara como forma de reflexión y análisis de un espacio inserto en el tiempo, y a incorporar nuevas perspectivas y puntos de vista diferentes a los habituales. Se convertiría, desde entonces, en uno de los pioneros en el uso del vídeo y las vídeo-instalaciones en el contexto español —junto a artistas como Muntadas, Balcells, Miralda o Torres—.

Aunque al principio de su carrera —mitad de los años 70—, de acuerdo con el espíritu de la época, sus trabajos con vídeo eran de vocación más documental que estética, en el uso social de la nueva herramienta, estos primeros coqueteos con el empleo de los ‘nuevos medios’ en un momento de efervescencia socio-política, le inscribirán en el circuito propiamente experimental del movimiento ‘conceptual’ catalán. Pocos años más tarde sostendría: “El vídeo es una herramienta para explorar el espacio y el tiempo. La pantalla tiene dos dimensiones, y en ella yo ‘pinto’ las imágenes que se mueven y se combinan con la cámara [...]”.³²⁶ [3.55]

El cuestionamiento del lenguaje representacional pictórico que inicia Pujol a principios de los setenta, desembocará finalmente

en un proceso de simplificación cromática y formas geométricas del que será deudora toda su producción posterior. La contraposición del color negro con el blanco y su interés por la geometría, le llevará a su serie de pinturas negras que de forma sistemática alcanzarán el grado cero de representación. Este total reduccionismo acabará por desdoblarse finalmente en el espacio real de la instalación, enfatizando el factor tiempo que procuran las nuevas tecnologías de reproducción. En unas instalaciones ‘minimalistas’ interesadas en cuestiones como la imagen mediática y el espacio físico en relación con la percepción visual, corpórea y social. Desde entonces, independientemente del soporte y los medios empleados, las preocupaciones de Pujol siempre serán “cuestiones perceptivas y formalistas”.³²⁷ De una manera o de otra, de lo que se trata siempre es de reducir distancias para no renunciar a nada, para asumirlo todo: diferentes prácticas, diferentes soportes, legado de la tradición artística y futuro enfatizado por el uso de los ‘nuevos medios’, acontecimiento mental y acontecimiento vivido.

El análisis de una obra como *Alicia* (1984), [3.56] nos permitirá vislumbrar algunas de las cuestiones que venimos planteando y presentar otras. Consistió en una instalación multimedia, donde un doble marco de madera con bisagras, a modo de ‘puerta’³²⁸ con su correspondiente marco, ocupaba el espacio central de la sala de exposiciones. La ‘puerta’ era móvil y manipulable por el espectador. A derecha e izquierda de la estructura geométrica central, próximos a la pared y sobre un podium, dos monitores de vídeo, cuyas pantallas eran también marcos-cuadros, devolvían imágenes del espacio geométrico de la instalación. A un lado, la imagen fija de la estructura geométrica central tomada por una cámara en circuito cerrado, al otro, una toma móvil realizada previamente con una cámara desplazándose por el espacio de la instalación. Sobre la pared del fondo, un paisaje pintado de líneas negras funcionaba como sombras anamórficas o reflejo distorsionador de la estructura geométrica tridimensional central.

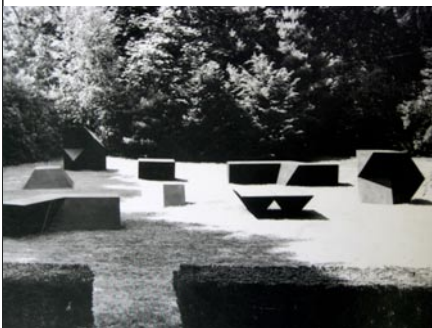
Las implicaciones conceptuales, las referencias o los homenajes históricos que entraña una instalación de estas características son intrincados y abundantes —difícilmente puede pasarse por alto la alusión directa a Marcel Duchamp y a sus ‘opticerías’—. Como su propio título sugiere, nos encontramos ante un universo carrollia-

327 Con estas mismas palabras justificaban los organizadores de *Fuera de Formato*, en el catálogo, la ausencia de Carles Pujol en una exposición interesada en dar cuenta de una producción artística española de ‘nuevos medios’ implicada con lo ‘sociológico’.

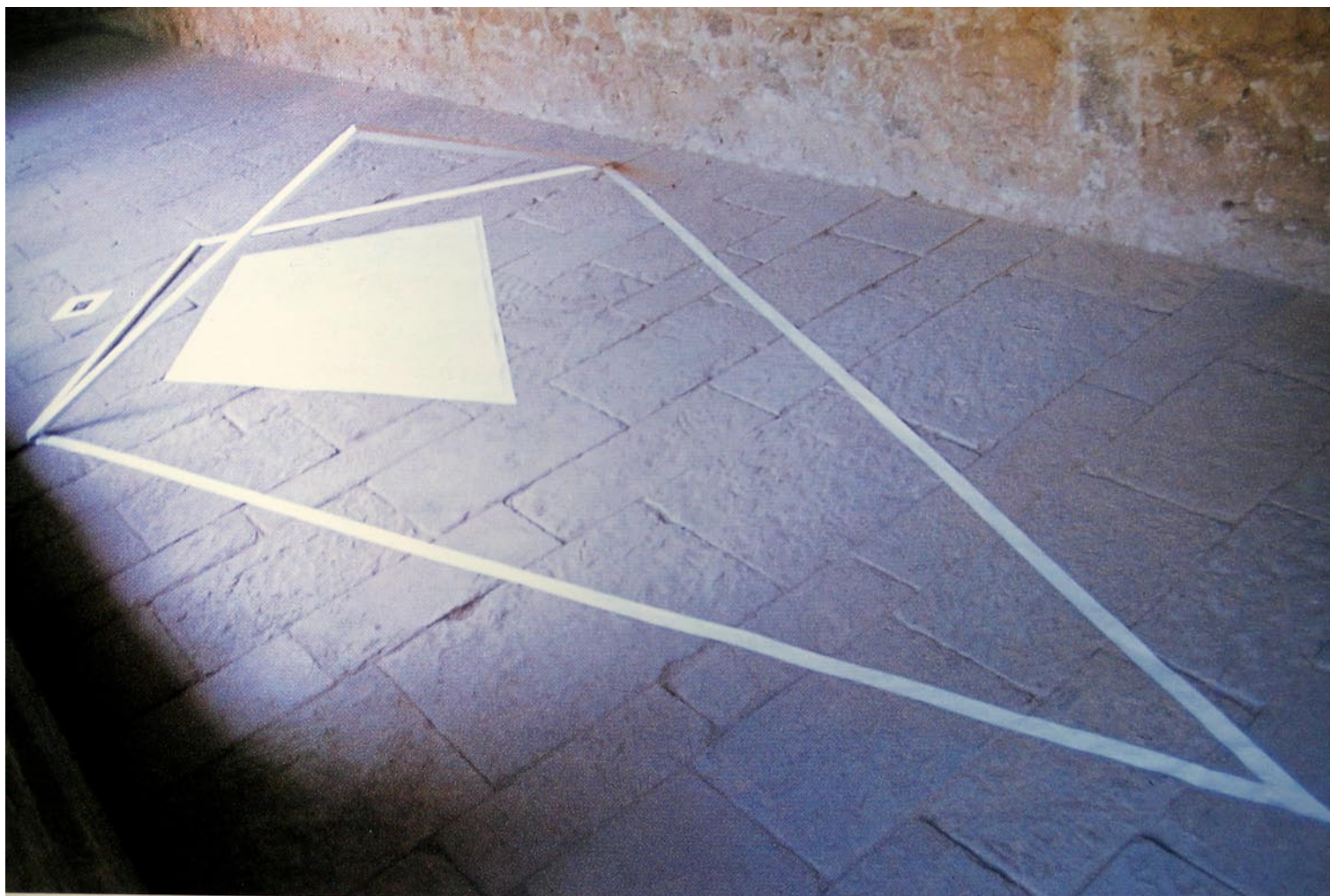
328 “¡Ojo!, esta puerta no es una puerta [...] yo la he denominado puerta porque se parece a una puerta, pero podría ser otras muchas cosas. ¡Yo no soy un figurativo!” Carles Pujol citado por BONET, Eugeni en “Manual” en *Sense Espai*. op.cit. pág. 123.

[3.57] Tony Smith. *For V.T.*. 1969.

[3.57] Tony Smith. 1969. Foto extraída del catálogo Tony Smith. Sala Rekalde. 1992.



[3.58] Carles Pujol. 7 *Elementos*. 1978. Sala Tres, Sabadell.

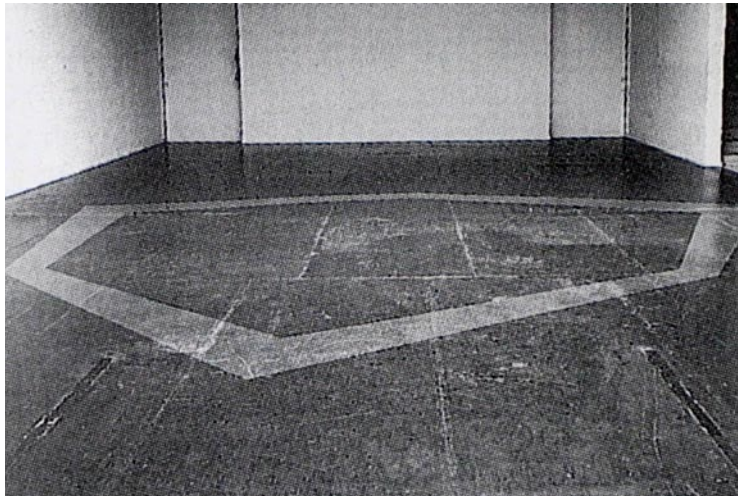
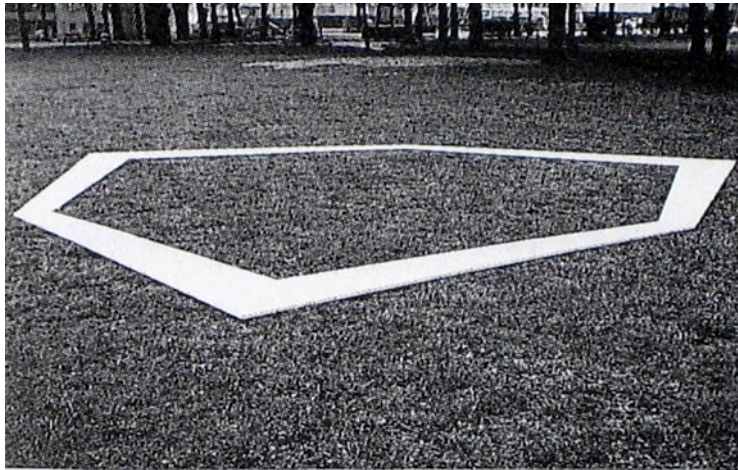


no dominado por los reflejos, los espejismos, las deformaciones y las dobles realidades, cuya máxima preocupación no es otra que la naturaleza del espacio representacional en las artes. Cuadro, puerta, marco, espejo; cualquiera de estas tipologías vendrían a coincidir en su funcionamiento simbólico en el interior de la instalación como existencia de mundos aparte, diferentes niveles de realidad, accesos a un más allá, idea de tránsito, desdoblamiento, realidad o apariencia.

Igualmente, las continuas referencias a una suerte de fenomenología 'minimalista' encontrarán en la obra de Pujol un pilar fundamental. En cuanto a los diferentes puntos de vista en la observación de un cuerpo en el espacio —en concreto la forma de un cubo—, y sus anamorfosis, Maurice Merleau-Ponty, se explicaba de esta manera: “Desde el punto de vista de mi cuerpo, nunca veo iguales las seis caras de un cubo, aunque fuese de cristal, y no obstante [...] el cubo de verdad, tiene *sus* seis lados iguales. A medida que voy dándole la vuelta, veo cómo el lado frontal, que era un cuadrado, se deforma para luego desaparecer, mientras que los demás lados aparecen y se vuelven, cada uno a su tiempo, unos cuadrados [...] para que mi vuelta alrededor del cubo motive el juicio ‘esto es un cubo’, es necesario que mis desplazamientos se delimiten en el espacio objetivo y, lejos de que la experiencia del movimiento propio condicione la posición de un objeto, es, por el contrario, pensando mi cuerpo como un objeto móvil que puedo descifrar la apariencia perceptiva y construir el cubo de verdad.”³²⁹ [3.57]

Similares cuestiones fenomenológicas llevaron a Carles Pujol a mediados de los setenta a investigar sobre la distorsión perspectí-
vica, además de sobre lo efímero, el paso del tiempo y el proceso documental. Nos referimos a intervenciones como *Platja 30.9.75* (1975), realizada en la playa de Vilassar de Mar, *Transformaciones* (1975), *Rectificaciones del espacio* (1976) o *Trabajos del espacio* (1977), entre otras. Todas ellas en estrecho paralelismo con las investigaciones que el artista británico Jan Dibbets desarrollara en la década de los sesenta, como en *Perspective Correction—Diagonal/Crossed/Diagonal* (1968) sobre la hierba, o *Grasruiten* (1967) —*Rombos en la hierba*—. [3.58] [3.59] [3.60] En ésta última Dibbets cortó dos cuadrantes diagonales de un cuadrado marcado en la hierba mostrando el hecho de que un cuadrado en el suelo, percibido a cierta distancia, parece un rombo. “Habiéndose así movido desde la pintura de formas geométricas que jugaban con las discrepancias entre realidad e ilusión, Dibbets transfirió sus investigaciones en óptica sobre las distorsiones perspectí-
vicas desde el lienzo al mundo natural”, explicaba la comisaria Anne Rorimer.³³⁰

[3.59] David Hall. *Displacement*. 1970.

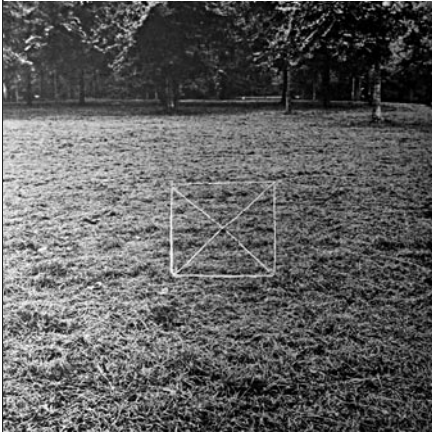


329 MERLEAU-PONTY, Maurice; *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península. Serie universitaria. Barcelona, 1975. pág. 219.

330 RORIMER, Anne; *New Art...* op. cit. pág. 125.

[3.60] Jan Dibbets. *Perspective Correction*. 1968.

[3.61] Carles Pujol. *Meninas*. 1986.





El espacio de las instalaciones de Pujol es tautológico, absolutamente replegado, literal y conceptualmente. Sus elementos se replican los unos en los otros, se reiteran, se reclaman y complementan en un proceso recursivo sin principio ni fin. Tautologías que, como reconoce el escritor Carles Hac Mor “son siempre variantes de un tema único, cuyas versiones se doblan sobre sí mismas guardando, sin embargo, un puñado de sugerencias implícitas.”³³¹ Cuadros dentro de cuadros, espejos dentro de espejos, monitores dentro de monitores, lugares dentro de lugares, todo al servicio de la problemática del espacio de la representación, del abandono de la bidimensionalidad pictórica y la conquista del espacio tridimensional, del fracaso utópico del proyecto moderno y la realidad contemporánea de los medios tecnológicos.

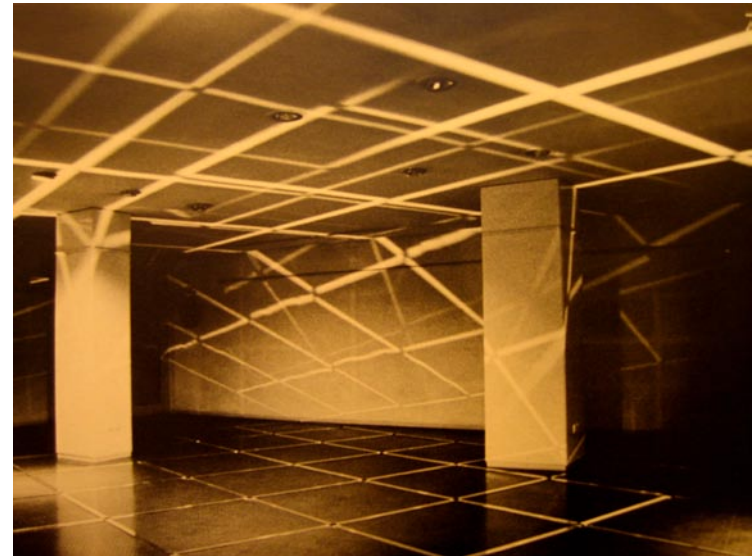
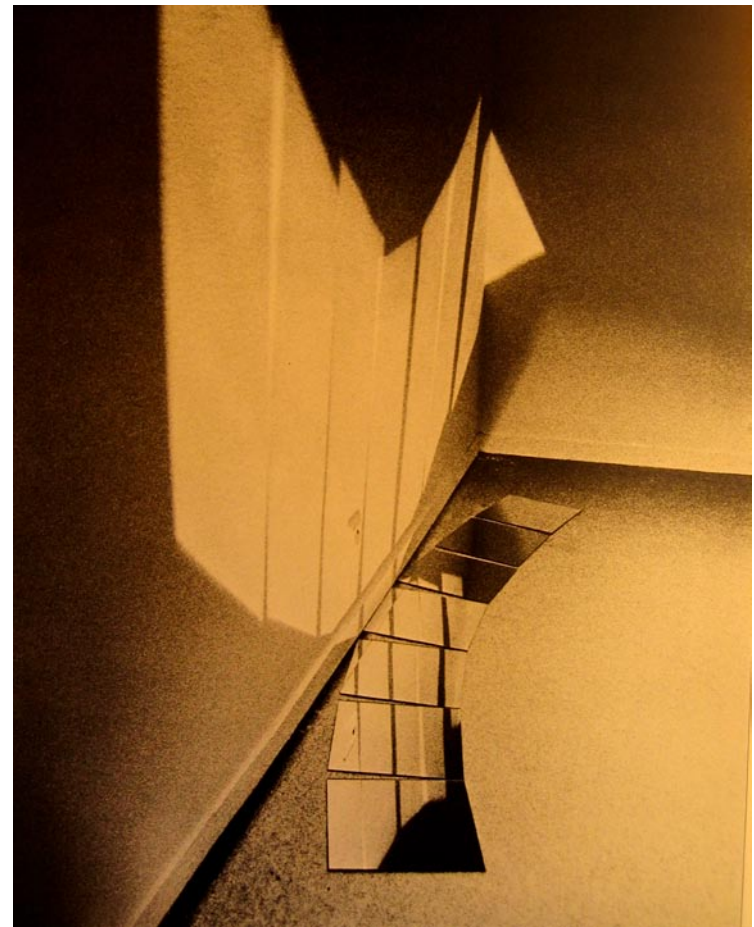
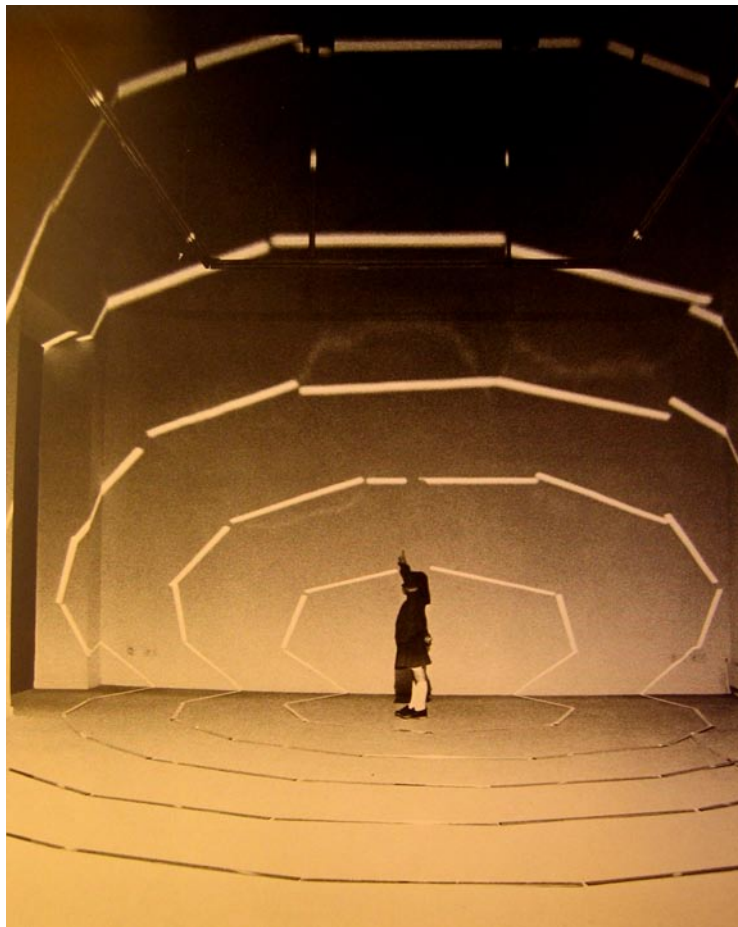
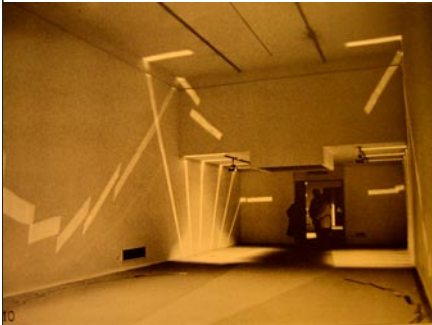
Se ha reconocido la serie de instalaciones *Las Meninas* (1985-6) como una de las piezas más logradas de la producción de Pujol y la que mayor proyección internacional ha conseguido, presentándose en Reus, Bolonia, La Haya y Ciudad de México. Aunque la idea del espejo como abstracción, de una forma o de otra ha rondado siempre la producción de Pujol, en *Las Meninas 2* [3.61] éste adoptará presencia física, funcionando como eje vertebral de la instalación. El resto de elementos que se combinan vuelven a ser los habituales en un paisaje de elementos fragmentados: formas geométricas pintadas sobre los muros, dos monitores de televisión sobre podiums, uno con la imagen de un monitor en su interior, y el otro alimentado por una cámara en circuito cerrado ofreciendo una imagen estática del ‘punto de vista correcto’, además de un “clima musical de subjetiva elección”, añadiría Eugeni Bonet. En la pared del fondo un espejo de grandes dimensiones, que funciona como el dispositivo “de un estilo barroco-conceptista de comprensión del mundo y el espacio de la representación”, empleando palabras de José Luis Brea. Demiurgo aglutinante de reflejos fragmentados, el espejo organiza el espacio desde su propio punto de vista, ensayando otras versiones, desmontando la convención del punto de vista estable, y facilitando la aparición de otras realidades dentro del cuadro. “Consciente en dejar ver que el funcionamiento de la visión o la representación se hace siempre a costa de ocultar que algo”, continúa Brea, “es siempre ‘sustraido’, algo que está siempre ausente, siempre ‘en falta’, cegado.”³³²

[3.62] Tom Carr. *Posiciones negativas*. 1982. Metrònom. Barcelona.

331 Carles Hac Mor. Citado por BONET, Pujol en “Manual” en *Sense Espai*. op. cit. pág. 123.

332 Las palabras citadas de José Luis Brea no corresponden a ninguna crítica sobre la obra de Carles Pujol, sino a una reflexión sobre el espacio de representación propia de la tradición vernácula española —representada paradigmáticamente en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez— que conectaría con las tradiciones “más importantes actuales.” BREA, José Luis; “El punto ciego. Arte español de los años 90” en AA.VV.; *El punto ciego. Arte español de los años 90*. Editado por José Luis Brea. Ediciones Universidad de Salamanca. Kunstraum Innsbruck. Salamanca, 1999. pág. 15.

[3.63] Tom Carr. *Continuum espacial*. 1983.
Galería Maeght. Barcelona. Vistas generales
de la instalación.



Las Meninas 2 es una instalación que sigue ahondando en el hecho de que Jordi Pujol nunca abandonó su calidad de pintor y que, aunque interesado en las posibilidades de los medios tecnológicos, sus exploraciones y preocupaciones sobre el espacio son las mismas que ocuparon a pintores de otros tiempos sobre el lienzo. *Las Meninas 2* se aproximará así a la problemática de “nuestro tiempo de incertidumbre —en que la misma confusión entre ficción y realidad, por la invasión mediática del mundo, se repite de forma multiplicada.”³³³

Sin el empleo del vídeo, pero a través del uso permanente de la luz, los espejos y la línea, la producción del artista Tom Carr (1909-1999) continúa con la investigación en torno a la manera de presentación y la experimentación del espacio. Sus instalaciones abstractas, geométricas y altamente poetizadas, se servirán principalmente de la luz, la sombra, los reflejos, el dibujo perspectivo y el empleo de las distorsiones anamórficas. La superposición de la luz sobre los muros, suelos y techos del espacio expositivo, construirán ambientes fuertemente arquitectónicos pero intangibles y de atmósferas etéreas. Sin alardes retóricos, será el habitual discurso circular entre el espacio de la apariencia y la realidad, el eje conceptual principal que dirccione la obra de Carr.

La ambigüedad, el equívoco, el juego y la sorpresa serán las estrategias que emplee en la presentación de unos espacios para la asimilación directa e intuitiva de la realidad, aspecto éste que las haría diferir de instalaciones en el empleo de la luz como las de Dan Flavin o Giovanni Anselmo, aproximándolas, sin embargo, a aquellas otras de James Turrell, al no estar sólo interesadas en alcanzar el estadio en el que las formas y lo material se disuelven dentro de la arquitectura. El espectador será el elemento clave de las instalaciones de Carr, del que demandará una implicación perceptual, físico y mental completo. Éste se verá impelido a la reubicación de sus propias coordenadas espaciales, en la comprensión de una realidad que parece desafiar sus calidades perceptivas convencionales.³³⁴

Posiciones negativas [3.62] se realizó por primera vez en la sala Metrònom (Barcelona) en 1982. Consistió en una habitación en penumbra en cuyo centro descansaba una silla de madera en equilibrio precario, con sólo una de sus patas reposando sobre el suelo. Frente a ella, dos potentes focos estroboscópicos proyectarían su

sombra agigantada y distorsionada sobre una de las paredes. De esta manera, el objeto real tridimensional, a través del empleo dramático de la luz, se desdoblaría en distorsión anamórfica sobre la pared, descubriendo una eterna confusión entre la realidad y su representación. Instalación como recreación de atmósferas oníricas y espacios lúdicos para la sorpresa y el misterio.

Continuum espacial (1983), [3.63] sin embargo, consistió en una instalación de múltiples ambientes en el empleo de focos de luz y espejos. Ocupando la totalidad del espacio de la Galería Maeght de Barcelona, la instalación se desarrolló en un *continuum* que dotaba a la obra de coherencia y unidad espacial. La luz de unos potentes focos esparcidos estratégicamente por los techos de las salas, rebota sobre varias líneas de espejos situados en el suelo siguiendo patrones geométricos de formas simples. La luz reflejada acababa por inundar la totalidad de los ambientes —techos, suelos y muros—, creando un fuerte efecto mágico de relatividad, ingravidez, Immaterialidad, temporalidad y simetría.

El espectador deambularía libremente por el interior de un mundo de cualidades perceptivas sorprendentes, “surgido de la estudiada confrontación o manipulación del [espacio y la luz] y de sus relaciones con el espectador”, explicaba la crítica Olga Spiegel, “[que conseguía] desbaratar sensaciones habituales, experiencias asumidas y desvelar la ambigüedad de lo real, descubrir perspectivas posibles pero raramente contempladas.”³³⁵ A medio camino entre el ser y el parecer, las instalaciones de Carr, espacios de raigambre geométrico y racionalista pero de cualidades lúdicas, intuitivas y especulativas en el uso del camuflaje y el reflejo, confunden la mirada del espectador y le lleva al cuestionamiento de su propia percepción y posición en el espacio. “[Instalaciones] que frustran nuestra habilidad para reflejar nuestra propia percepción: sujeto y objeto se alían en un espacio que no puede ser aprehendido por la visión”,³³⁶ diría la historiadora Clare Bishop sobre la obra de James Turrell (1943).

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Sobre la obra de James Turrell, la historiadora Claire Bishop señalará: “Más que apresar la percepción del espectador en el aquí y ahora, las instalaciones de Turrell son espacios de supresión del tiempo que nos apartan del mundo. Aunque las instalaciones contienen luz y la materializan como presencia táctil, eliminan todo lo que pudiera ser reconocido como ‘objeto’ independiente de nosotros mismos.” BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 85.

³³⁵ SPIEGEL, Olga; “Tom Carr, especulaciones sobre el espacio” en *La Vanguardia*. 21 de abril de 1989.

³³⁶ BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 87.

[3.64] Juan Muñoz. *Enano con líneas paralelas*. 1984.

[3.65] Juan Muñoz. *Un objeto metálico*. 1988.



El teatro del 'absurdo'

"[...] nunca me interesó el minimalismo, siempre me sentí más cercano a un Merz, un Anselmo o un Kounellis que a un Judd, un Andre, un Morris o un Barry. Alguien como Judd ha definido una unidad, un elemento común en el arte. Sin embargo, Borromini creó una unidad conceptual diferente que yo suscribo más que el reduccionismo del proyecto minimalista."

Juan Muñoz ³³⁷

Si las instalaciones analizadas hasta el momento revelaban un mapa dominado básicamente por espacios abstractos de representación, de naturaleza espiritual y metafísica, de ausencias humanas y de vínculos con la realidad exterior; artistas como Juan Muñoz (Madrid 1953- Ibiza 2001), a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, empezarán tímidamente a ensayar otras vías.

Muñoz comenzó su carrera artística a mediados de los setenta pero será durante los ochenta cuando, junto a artistas como Miquel Barceló, se convierta en uno de los creadores españoles con más reconocimiento internacional. Su estancia en Londres en diferentes intervalos desde 1976 hasta 1981, gracias a una beca del British Council, le permitió entrar en contacto con importantes figuras de la escultura que por aquellos años vivían en Londres como Tony Cragg, Richard Deacon, Barry Flanagan, Richard Long o Bill Woodrow, trabajando al margen de cualquier concepto escultórico tradicional. En 1981 recibirá una beca Fullbright que le permitirá viajar a Nueva York y alojarse en el PS.1 Contemporary Art Center. Allí coincidiría con artistas de primera fila como Robert Gober y Charles Ray, con Thomas Schütte en Alemania y Jeff Wall en Canadá. Todos ensayando otras posibilidades escultóricas, alejadas del Expresionismo imperante y basadas en una narratividad cargada de connotaciones psicológicas, propias de un Beckett o un Pirandello, en el empleo de formas mínimas y materiales pobres.

Como consecuencia, la vía de la representación humana y el empleo de la 'función narrativa', por primera vez en este capítulo, favorecerán la representación de lugares de sentido más reales para el espectador. Estamos ante el primer estadio de un fenómeno que se desencadenará definitivamente con la llegada de los noventa. Por el momento, se tratan de instalaciones que se aproximan a un lenguaje narrativo, literario y teatral basado en la estética del esperpento, lo neo-barroco, lo surreal y onírico, que siguen profundizan-

³³⁷ Juan Muñoz. Extraído de LINGWOOD, James; "Una conversación, septiembre 1996" en *Monólogos y diálogos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996. Catálogo de exposición.



do esencialmente en los mundos psicológicos del artista —¿quizás también en los de su colectividad?—. En la tradición de la escenografía teatral o el *tableau vivant*, estas instalaciones se construyen todavía como realidades ambiguas. A pesar de surgir del deseo de construir algo tridimensional en el espacio real del espectador —que éste pueda cruzar, donde se pueda situar—, las instalaciones de Muñoz se comportan más como cuadros abiertos en el espacio que ignoran por completo la presencia del visitante. [3.64] [3.65]

Como si de actores y del decorado de una obra de teatro se tratara, así funcionarán la mayoría de sus instalaciones. Objetos y figuras humanas sobre el escenario de representación, siguiendo un guión preestablecido frente a un público completamente ajeno a la trama. La acción transcurrirá en una especie de dimensión existencial con la que el espectador no tiene posibilidad de contacto. El aislamiento, la imposibilidad de comunicación, la falta de entendimiento y el dramatismo contenido, la crueldad, la soledad, la frustración e, incluso, el dolor, conducen al visitante a un profundo extrañamiento. Todas ellas, cualidades psíquicas humanas que el artista está interesado explorar, que por un lado nos remiten a la tradición de la literatura existencialista y, por otro, al movimiento surrealista. En la década de los setenta con artistas como Carl Plackman, Richard Wentworth o Robert Gober, se recuperará el mismo legado en unas instalaciones fuertemente visuales y cargadas de sugerencias y evocaciones.

La serie de instalaciones de suelos con motivos geométricos y efectos ópticos de Muñoz, comienza en 1987 con *The Wasteland* (*La tierra devastada*). [3.66] Mediante el recurso de los suelos pintados —o bien mediante el empleo de baldosas geométricas—, Juan Muñoz recrea unos ambientes que remiten tanto al gusto perspectivo de los cuadros renacentistas como a la arquitectura barroca en perpetuo movimiento. Situadas a mitad de camino entre la noción de ‘ventana’ propia de la pintura clásica y de “una idea más contemporánea de percibir el arte, mucho menos estable”³³⁸, señalará James Lingwood, sus instalaciones son escenarios de vértigo e inestabilidad que alcanzan por igual a las figuras que albergan como al visitante que lo atraviesa. Las nociones de extravío y extrañeza, de melancolía y duda, que se desprenden de la relación figura-contexto, se refieren a un paisaje interior y psíquico de naturaleza humana. En la pared de fondo de la instalación *The Wasteland*

[3.66] Juan Muñoz. *La tierra devastada*. 1987.

[3.67] Juan Muñoz. *El apuntador*. 1988.

338 *Ibídem.* pág. 38.

(1987), un muñeco de ventrilocuo³³⁹ en *papier-mâché* descansando sobre una estantería de bronce, sería el único habitante-testigo ausente de esta escena surrealoide.

Muñecos, enanos, ventrílocuos, apuntadores o bailarinas, conforman su habitual repertorio figurativo de personajes extraviados, marginados, impedidos. Ciegos, sordos, mudos o incapacitados para andar, se tratan de figuras prototípicas, en ocasiones hechas en serie y sin rasgos fisionómicos individualizados, en la ausencia de algunas de las facultades humanas elementales. La escasa dimensión del muñeco en *The Wasteland*, como elemento de contraste con las grandes proporciones del espacio de la instalación, aumenta la distancia física y conceptual entre el espectador y la obra, además de lograr activar una amplia extensión de terreno dominada por las distorsiones perspectivicas. A modo de instalación-telón o instalación-escenario, el espectador deambula por un espacio escenográfico mareante de perpetuo movimiento óptico, en profundo estado de desorientación. Su presencia traiciona la convencional relación fija entre el observador y lo observado propia de la pintura clásica, multiplicando los puntos de vista propia del barraco. El muñeco, desde su marginalidad le observa impasible, sus pies no tocan el suelo movedizo, se halla a salvo del peligro de inestabilidad.

A pesar de ser escenarios con elementos próximos a lo cotidiano, fácilmente reconocibles por el espectador, lo excepcional, lo absurdo y lo incierto que allí habitan, obliga a la suspensión de todas las nociones preconcebidas. El tiempo se detiene, la conciencia espacial se dificulta, las proporciones normales varían y la sensación de pérdida se acentúa. Más que en un entorno cotidiano exterior, uno se siente dentro de un paisaje interior, en un lugar imaginario y real a un mismo tiempo. “Me imagino”, explicaría el artista, “que esta realación entre la normalidad y lo molesto forma parte del territorio de mi obra.”³⁴⁰ [3.67] [3.68]



339 La utilización del muñeco de ventrilocuo en su producción es influencia de la admiración que tiene por el cuadro de Edgar Degas *L'Homme et le pantin* conocida hoy como *Henri Michel-Levy* 1878. Éste le permite mantener las distancias con la realidad. Para más información consultar ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G.; “Entrevista con Juan Muñoz” en *La creación artística como cuestionamiento*. Instituto Valenciano de la Juventud. Valencia, 1990. Catálogo de exposición.

340 Juan Muñoz en LINGWOOD, James; “Una conversación, enero 1995” en *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*. op. cit. pág. 125.

La experiencia inmediata. La instalación de ‘sitio específico’

Al comienzo de nuestra tesis dedicamos un tiempo al arte de ‘sitio específico’ donde relatábamos su naturaleza, origen y las múltiples variaciones de su significado en el tiempo. No volveremos de nuevo sobre el mismo asunto, sino para constatar la presencia de instalaciones absolutamente solidarias con dicho concepto durante los ochenta en España. La producción de Concha Jerez y Leopoldo Emperador, desde diferentes perspectivas y con resultados muy desiguales, ilustran versiones distintas de lo que en la actualidad puede ser entendido como instalación de ‘sitio específico’: instalaciones cuyo contenido temático está íntimamente ligado al lugar en el que son expuestas.

Ya comentamos parte de la obra de Emperador en el apartado dedicado a la dialógica ‘naturaleza/tecnología’, pero otra parte considerable de su producción responde a esta idea de ‘especificidad’ del lugar en alianza con el comentario crítico a la realidad social inmediata. Huelga mencionar la proximidad conceptual que dichas estrategias y planteamientos estéticos guardan todavía con las desarrolladas por la mayoría de los ‘artistas-instaladores’ en la década precedente —las de artistas como Francesc Abad, Francesc Torres, Antoni Miralda, etc.—. Aunque no sería hasta la llegada de los años ochenta cuando las plásticas de Jerez y Emperador adquieran su propia identidad, durante sus inicios en los setenta revelaban ya un tipo de actitud radical, interesada en la apropiación del espacio, la participación del espectador y lo multimedia, lo que les define —todavía hoy— como artistas ‘conceptuales’, aunque ninguno de ellos se muestre conforme con el denominativo.

A pesar de proceder del fermento político de los setenta, Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) no se vincularía nunca a un colectivo artístico. Sin embargo, mantuvo siempre relaciones muy próximas con su círculo de amistades formado por artistas como Vostell, Juan Hidalgo, Esther Ferrer o Nacho Criado. Sus líneas de investigación la llevarán, desde muy temprano, a explorar los ámbitos de la *performance*, la fotografía, la música, el sonido, el vídeo, la radio, el texto y, últimamente, la red. Sin abandonar ninguno de estos registros, a partir de los ochenta, sin embargo, su producción encuentra acomodo preferente bajo el formato híbrido de la instalación.

Aunque no será hasta los ochenta cuando se decante claramente por el nuevo formato, su primera instalación: *La autocensura* tendría lugar ya en 1976. Desde entonces, su interés por la exploración del espacio físico y las coordenadas humanas la llevaron a trabajar muy próxima a la idea de obra de ‘sitio específico’, revelándose pionera en cuanto a las cuestiones teóricas que concernían a su actividad de ‘instaladora’. Así lo dejaba saber la propia autora cuando decía: “Tengo un interés por el espacio en sí mismo. Cuando entro en un espacio por primera vez lo mido mentalmente tomándome como referencia, incluyendo la dimensión física. [...] intervengo en él con mi forma particular de ver la realidad, y también en función del propio espacio, con sus connotaciones, con sus características externas, dimensiones, de textura, de forma, de estructura. [...]”³⁴¹

Las instalaciones de Jerez durante los ochenta se cargarán básicamente de contenido filosófico para desplazar el comentario sociopolítico explícito en su obra de la década anterior. Aunque progresivamente, asuntos relacionales como la historia de los edificios y lugares en los que interviene o sus implicaciones en la sociedad, serán algunos de los parámetros contextuales que vuelvan a aparecer de nuevo en su producción. “Para mí”, explicaba Concha Jerez, “la instalación es una obra única compleja donde el artista desarrolla el diálogo con el espacio, imprimiéndolo cierto sentido narrativo, aunque sea críptico, porque deben existir unas connotaciones, una coherencia con el lugar. Si yo ahondo en mi historia, también pretendo profundizar en la historia del espacio.”³⁴²

A pesar del habitual empleo de medios tecnológicos, éstos nunca constituirán en Jerez el tema *per se*. Muy al contrario, sus ‘interferencias’ —como algunas veces prefiere referirse a sus instalaciones— se materializan siempre en la incorporación comedida, nunca espectacular, de un repertorio de objetos que de forma temporal alteran sutilmente el espacio sin cambios dramáticos. Gestos mínimos cargados, sin embargo, de potencia y complejidad de significado.

A veces en busca de los espacios idóneos en los que explorar conceptos trabajados previamente, otras en busca de temas sugeridos por los espacios mismos, la producción de Jerez se limita siempre a la reflexión filosófica sobre la realidad. Asuntos como la ‘medida’, la ‘memoria’, el ‘límite’, el ‘tiempo interior y exterior’, el ‘ruido’, el ‘silencio’, el ‘reflejo’, etc., serán algunas de las ideas

341 Concha Jerez. Extraído de MADERUELO, Javier; “Todo está en la realidad”... op. cit. pág. 6.

342 Concha Jerez. Extraído de GARCÍA, Aurora; “Reflexiones a partir de un trabajo” en 10. *Contraportada*. Palacio Almudi. Murcia, 1989. pág. s/n. Catálogo de exposición.

[3.69] Concha Jerez. *Transgresión de tiempos*.
1987. Capilla del Oidor. Fundación Colegio
del Rey. Alcalá de Henares.

[3.70] Concha Jerez. *Límites de medición*.
1987. Canal Isabel II.



que la dimensión espacio-temporal de la instalación le permitirá desarrollar con comodidad. [3.69]

Sugerimos el análisis de *Límites de medición* (1986 – 7) [3.70] como ejemplo paradigmático de un tipo de instalación de ‘sitio específico’ preñada de nociones científicas, matemáticas, históricas, filosóficas y metafísicas, con las que Concha Jerez acostumbra a trabajar. Se realizó en el Canal de Isabel II de Madrid, para la exposición *Una obra para un espacio* —exposición, recordemos, que exigía de intervenciones exclusivamente de ‘sitio específico’—. Se trató de una ‘instalación-infiltración’ —o una ‘pieza-instalación’ como prefiere llamarla su autora— concentrada en la totalidad de la escalera, eje estructural del edificio en cuestión. Una escalera construida en hierro, de gran amplitud, que alcanzaba desde el suelo hasta el nivel superior donde estaba situado propiamente el depósito de aguas. Como su título indicaba, la intervención consistió en el acto de ‘medir’, de calcular medidas y proponer límites.³⁴³ Para ello, Jerez empleó básicamente dos elementos referenciales a la función original del edificio: el agua y el espejo. Concha Jerez se referirá al uso de dichos materiales de esta manera: “El agua, elemento básico del mismo. Y el espejo, surgido del estado límite, a nivel mental, de la quietud del agua estancada”.³⁴⁴ A través de su cualidad reflexiva el espectador conseguiría realizar una medición, si no real, mental o especulativa de la totalidad del espacio interior.³⁴⁵

Partiendo del recubrimiento con espejo de la parte inferior de los cien peldaños que constituyen la escalera —cuyas dimensiones serían de 100 x 21 cm.—, se generaba un módulo que se trasladaría a la totalidad de la obra. Dichos espejos incluían datos escritos en oro, relativos a medidas de capacidad de agua. Otros dieciséis espejos de 100 x 21 cm., esta vez con datos relativos a volúmenes de aire, correspondían a los escalones 3, 7, 12, 18, 24, 29, 35, 37, 39, 42, 46, 51, 54, 57, 61 y 66.

343 “Para Concha Jerez, los límites vienen a ser como un acotamiento conceptual, que formula plásticamente para desvelar ideas de contigüidad, de medida en el tiempo y en el espacio y, muy especialmente, de fragmentación, quizás al entender, como Hegel, que los límites existen para ser transgredidos y que al contener la acotación-negación, presuponen también la expansión-afirmación.” PICAZO, Gloria; “Límites” en *Caixa de Quotidianitat*. Concha Jerez. Caixa de Pensiones. Barcelona, 1988. pág. s/n. Catálogo de exposición.

344 Concha Jerez en *Una obra para un espacio*. Depósito del Canal Isabel II. Comunidad de Madrid. Madrid, 1987. pág. 69. Catálogo de exposición.

345 Sobre esta relación ambigua entre la realidad que percibimos y lo científicamente establecido, y en la transgresión de la convención científica a través de la intervención artística, habría que citar de nuevo en este capítulo la producción del artista conceptual americano Mel Bochner (1940).

El resto de la instalación se concentraba en la parte inferior del edificio, sobre el suelo, y consistió en dieciséis espejos y cuatro recipientes de hierro llenos de agua. Las medidas de éstos serían las mismas que las de los espejos de los escalones —100 x 21 cm.—, con una altura de 6’5 cm. cada recipiente. Los espejos del suelo, situados justo en la vertical con los espejos de los escalones, constituirían la base de un paralelepípedo invisible en el aire cerrado por el espejo del correspondiente escalón; y aportarían datos referidos al volumen total del aire contenido, invisiblemente, en este paralelepípedo virtual.

El recipiente correspondiente al escalón 5 poseía diez cartas de una baraja española, con una palabra ambigua diferente escrita sobre cada una de ellas y la inicial correspondiente a uno de los puntos cardinales: N/S/E/O. El recipiente en cuestión había sido sometido a un proceso de oxidación que continuaba durante todo el tiempo de exposición. En el recipiente correspondiente al escalón 29, los mismos elemento que en el anterior, incluyendo una ropa vieja. En el correspondiente al escalón 44, lo mismo, incluyendo las fechas de los cuatro años que duró la construcción del depósito, junto con el nombre de los autores del mismo, el que lo comenzó y el que lo terminó. 1907 – 1908, Diego María Montalvo; 1908 – 1909; 1910 – 1911, Ramón de Aguinaga. En el correspondiente al escalón 59, la misma utillería incluyendo un generador vegetal que actuará, también, durante todo el tiempo de la exposición.

A su vez, los espejos de los escalones conllevaban otra relación mental progresiva que tenía que ver con la capacidad de almacenaje del agua depositado y con el movimiento ascendente/descendente del mismo. Desde quince mil litros de agua que corresponden al primer escalón, hasta un millón y medio de litros que correspondería al escalón cien.

De esta manera, a modo de partitura visual estética sumamente complicada, conceptos de regeneración/destrucción, azar/ambigüedad, Norte/Sur, Este/Oeste, tiempo, ordenación, memoria, medida, límite, etc. quedaban inscritos bajo un código de referencias conceptuales extraordinariamente críptico. Que si bien precisaba de la presencia corporal y mental del espectador para su entendimiento, éste nunca sería capaz de descifrarlo si no mediante un exhaustivo proceso de documentación previo. Al mismo tiempo, un espacio tan conceptualizado en su organización, mediante el poder reflectante y distorsionador del agua y los espejos, era capaz de favorecer en el visitante el efecto de la ambigüedad espacial, sumiéndolo en un universo de ilusionismo con un mínimo de recursos. Recordemos, en este sentido, los trabajos comentados de Nacho Criado o Tom Carr, basados en este mismo uso de materiales especulares para crear ilusión de espejismo. Un

[3.71] Leopoldo Emperador. *Oekoumene*.
1987. Adobe, arena, hierro, carbón. Técnica
mixta sobre lienzo y pintura sobre pared.

[3.72] Hélio Oiticica. *Tropicália*. 1967. Museo
de Arte Moderno Río de Janeiro.



lenguaje artístico-intelectual avalado por la sensibilidad estética de los ochenta. Sobre el asunto del espejismo y su relación estrecha con la memoria, en la obra de Jerez, Gloria Picazo explicaba: “como consecuencia directa de esas imágenes reflejadas, a Concha Jerez le era imposible ignorar el espejo como material, como fragmento, como soporte y como metáfora de los muchos pasados absorbidos y contenidos en él [...], mediante espejos que aparecerían sutilmente cubiertos de grafismos ilegibles, que imponían contenedores de memoria teatral y personal, y cómo no, espejismo de la realidad circundante.”³⁴⁶

En el otro extremo de la noción de ‘sitio específico’ situamos algunas de las grandes instalaciones que Leopoldo Emperador reallizará a finales de los años ochenta. Es el caso de *Oekumene* (1987) [3.71], más conocida como *En Egipto se comen a los niños*, debido al rótulo de neón que la obra incluía. Las referencias de esta pieza, más que a asuntos filosóficos de índole metafísica —como en el caso de Concha Jerez— aluden tanto al entorno estético-cultural del artista como a sus condicionantes sociológicos. Una línea de trabajo que asumirá con preferencia la instalación española en la década de los noventa.

Oekumene lo conformaba un muro de aspecto ruinoso por la erosión del paso del tiempo. Éste dividía el espacio de la galería en dos ambientes. La cara externa del muro, teñida de color amarillo, incluía el letrero luminoso al que nos hemos referido, con el texto “En Egipto se comen a los niños”. El montaje invitaba al espectador a saltar el muro por su parte más baja, para recibirle en un segundo ambiente decorado con una estructura pétrea piramidal y una mesa, ambos elementos situados en un suelo de arena y paja. Sobre la mesa un texto decía: “es el recuerdo de que una vez allí, alguien sobrevivió en la práctica ancestral del canibalismo como apropiación ritual del conocimiento”.

La luminosidad amarilla y roja del muro y la pared del fondo de la galería, respectivamente, sugerían las altas temperaturas de un clima desértico, con carencia de agua y material orgánico. De esta manera Emperador empleaba el paralelismo conceptual Egipto-Canarias para llamar la atención sobre el aislamiento geográfico y la sequía artística implantados en el imaginario colectivo de la sociedad canaria. “Egipto”, diría Emperador, “lugar común en la cultura occidental, mítico en la tradición judeo-cristiana, metáfora por excelencia del desierto: espacio carente de agua, alimentos y otras rarezas.”

El muro erosionado y semiderruido funcionaría como ‘frontera sur’³⁴⁷ de la cultura europea, que aproxima Canarias al continente africano y la vincula históricamente con América. “Pero Emperador”, reconoce Nuria González, “carga de contenido irónico la objetividad de este enunciado: Canarias es, por supuesto, una frontera debido a su aislamiento [geográfico] pero también lo es dado que en la psiquis colectiva de sus habitantes se deja sentir el síndrome aislacionista cultural.”³⁴⁸ Mientras que la mesa con el texto trabajaría como metáfora del ‘canibalismo cultural’ —en palabras de Gloria Picazo— y de la lucha de supervivencia de los artistas en la realidad creativa canaria. Todas estas visiones formaron parte de la experiencia vital del artista y se concretaron en la arquitectura desértica de *Ouekumene*, un espacio de ensoñación y de traslado mental.

Si el concepto de ‘sitio específico’ en las instalaciones de Concha Jerez, como vimos, se asienta sobre todo en las características físicas del lugar de exposición, en el caso de Leopoldo Emperador será esencialmente sobre la especificidad discursiva. Un discurso narrativo y urgente, específico de un lugar y un momento determinados, que engarzado a un escenario de inmersión psicológica y traslado mental, hacen de *Ouekumene* una instalación próxima al concepto de ‘sitio específico’ practicado en las ‘instalaciones totales’ del artista ruso Ilya Kabov (1933) en los años ochenta, o en los *Penetrables* del artista brasileño Hélio Oiticica (1937-80), de finales de los sesenta y primeros setenta. [3.72] En ambos casos, producciones “opuestas completamente a la pura contemplación trascendental”, dejaría saber Oiticica,³⁴⁹ y más próximas a un trabajo social de inclinaciones políticas,

³⁴⁷ *Frontera Sur* era el título de la exposición colectiva celebrada en 1987 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde Leopoldo Emperador presentó *Oekoumene*. Según Nuria González Gili, la “colectiva surge, igual que *Canarias* ’84, en el contexto de las múltiples tentativas de intercambio artístico ofertadas entonces por los diferentes Gobiernos Autónomos españoles [...] pretendiendo con ello, dar a conocer o fomentar en el exterior, la creación plástica del momento en las Islas.” en www.culturacanaria.com/artistas/leopoldo/nuria.htm (Última entrada 16/11/2005).

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Hélio Oiticica; *General Scheme of the New Objectivity*. 1967 citado por BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 63.

5. España años noventa. La instalación ‘contextual’

Análisis socio-artístico

“En el fondo... al Estado se le había escapado ya el control crítico e historiográfico del peaje por el que circulaba el arte actual en España en favor de las propuestas diseminadas por los distintos centros de arte”

Alberto López Cuenca ³⁵⁰

Se tiende a señalar al año 1992, año de las Olimpiadas en Barcelona, de la Exposición Universal en Sevilla y de la Capital Europea de la Cultura en Madrid, como el punto final de unos años alimentados por los espejismos mercantilistas. Del frenesí de la compra se pasó a la crisis financiera mundial, y sin los grandes coleccionistas de los 80 y sin un mercado frenético, el arte contemporáneo difícilmente podía generar el mismo entusiasmo.

A pesar de la tan manida crisis artística que deviene con la entrada de los noventa, y del *boom* pictórico de los ochenta, la práctica de la instalación mantiene su vitalidad resurgiendo con fuerza inusitada. El número de artistas españoles e internacionales trabajando la instalación en los noventa asciende considerablemente, superando incluso la proporción de artistas trabajando con otros medios. En estos momentos resulta difícil localizar un artista que, de forma puntual o habitual, no incorpore la instalación a su cuerpo de trabajo. Entonces, tanto en Europa como en América, la instalación se convertirá en el género estrella a finales del siglo XX, compartiendo protagonismo con otros medios también en expansión como la fotografía y el vídeo.

Según Bonnie Clearwater refiriéndose a la situación de crisis financiera general que vivían los EE.UU. en los años noventa, ésta podría entenderse desde un punto de vista positivo para la creativa adormecida por el opio del dinero. Ahora los artistas, señala Clearwater, se verían mucho más libres “de la tiranía de los movimientos estilísticos y teóricos. Esta actitud podría explicar por qué ninguno de los artistas de los 90 se han pronunciado tan alto como las estrellas de los 80...”³⁵¹

En España se podría estar dando una situación similar a la que describe Clearwater. Lo cierto es que los noventa irrumpen como un período sin límites ni direcciones precisas pero poseedor de un fuerte carácter creativo. Y si “el canto de cisne de la política direc-

³⁵⁰ LÓPEZ Cuenca, Alberto; “El traje del emperador” en *Revista de Occidente...* op. cit. pág. 35.

³⁵¹ CLEARWATER, Bonnie; “Consensus-Making in N.Y., Miami and Los Angeles” en *Defining the Nineties*. LA, MOCA Miami, New York: Distributed Art Publishers, 1997. pág. 20. Catálogo de exposición.

cionista estatal”³⁵² tiene lugar en los noventa con el desplazamiento de las inversiones, tanto por parte de las instituciones públicas como de las entidades privadas, hacia sectores más rentables, la consecuente descentralización del poder podría haber conducido a una situación de mayor libertad y menor despotismo, donde el mercado dejaría de ser el único indicador de importancia en el valor estético de una obra de arte.

A vueltas con el ‘conceptual’

“Cuando se contempla con ojos históricos lo que [...] comenzaba a suceder hace 25 años, comparándolo con el contexto real de la cultura española, estas acciones, que aparentemente pasaron desapercibidas en su momento, nos parecen ahora tan heroicas como imprescindibles. Porque, son aquellos sucesos [...] los que han permitido dar coherencia y realidad al arte español más creíble.”

Javier Maderuelo³⁵³

Consideramos oportuno, llegados a este punto, traer de nuevo a colación la exposición que con tono crítico-revisionista se encargó de poner el punto y final a lo que su comisario, José Luis Brea, denominó ‘el éxito de lo español’. Hablamos, claro está, de *Antes y después del entusiasmo*, celebrada en Amsterdam en el año 1989. La tesis allí expuesta no fue otra que la constatación de la heroica supervivencia de una ideología de herencia ‘conceptual’ que, si bien había permanecido silenciada por el formalismo conservador que reinó durante el período del entusiasmo —1982-1988—, ésta volvía a dar síntomas de evidente recuperación a las puertas de la nueva década.³⁵⁴

352 Expresión tomada de LÓPEZ Cuenca, Alberto; “El traje del emperador” en *Revista de Occidente*... op. cit. pág. 35.

353 MADERUELO, Javier; *Madrid. Espacio de interferencias*. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1990. catálogo de exposición. pág. 15.

354 Según José Luis Brea la exposición se basaba en “la convicción de que los dos momentos fuertes de la escena española [...] son los que preceden y suceden al entusiasmo”. Así, si el primero —fechado entre 1982-88— se desgrana como “el fruto de una ideología conservadora y formalista de retorno al orden”; el segundo momento fuerte se caracterizaría por “la emergencia lenta de un conjunto de nuevas actitudes reflexivas que podrían referirse a cierta órbita neoconceptual —no en el sentido de estilo academicista sino como cierta actitud de autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento—. BREA, José Luis; *Antes y después*... op. cit. pág. 68.

Lo cierto era que bajo estas mismas premisas resurgía también lo que parecía superado de una vez por todas, a saber: la eterna lucha de poderes entre ‘pintura’ y ‘nuevos medios’. No nos detendremos esta vez en descalificaciones personales ni en ampollas que una exposición revisionista, en este sentido, era todavía capaz de provocar, sino en la tesis de consolidación de ‘nuevas’ actitudes reflexivas que ésta apoyaba. Si a finales de los ochenta Brea avanzaba la emergencia de nuevos comportamientos que podrían referirse a cierta órbita ‘conceptual’, en cuanto a su resistencia a los enunciados establecidos, hoy constatamos que sería ésa la dirección que encarrilaría los acontecimientos durante los noventa. Aunque sin códigos preestablecidos y a través de unos discursos altamente personalizados, los noventa se nos aparecen como una generación trabajando próxima a unos planteamientos estéticos ‘conceptuales’, algunos de los cuales fueron anticipados en los años sesenta y setenta.

El fenómeno de recuperación ‘conceptual’ que se está produciendo en España en la década de los noventa —y que se prolongará hasta la actualidad— a través de exposiciones que revisarán el legado artístico de los sesenta y los setenta, encontraría paralelos en la escena internacional con exhibiciones como *Live in Your Head* (1993) celebrada en Viena y comisariada por Robert Nickas, o aquella que con el mismo título se celebraría en el año 2000 en la WhiteChapel de Londres y fue comisariada por Clive Phillpot y Andrea Tarsia, por citar algunos ejemplos. Las dos exposiciones homenajearon a aquella otra absolutamente definitiva en el reconocimiento de los nuevos comportamientos artísticos y que hemos mencionado con anterioridad en nuestra tesis: *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, celebrada en 1969 en el Kunsthalle Bern en Suiza y comisariada por Harald Szeemann. Ésta itineraría por diferentes ciudades europeas, entre ellas Londres, en el ICA y fue comisariada, en parte, por Charles Harrison.³⁵⁵

355 A pesar de las diferencias formales y rasgos estilísticos en la producción de los 69 artistas que allí participaron, un mismo espíritu común acogía sus cuerpos de trabajo. Así se explicaría en el catálogo de la exposición: “Lo que importa no es tanto la posición estética como la posición extrema que uno está dispuesto a adoptar, y esta exposición incluye algunos de los ejemplos más extremos que se hayan producido hasta el momento en el arte. La obsesión moderna de ir siempre más allá queda demostrada una y otra vez; estos artistas fuerzan las conexiones entre el arte y la idea, el arte y el sitio, el arte y el material, el arte y la metodología, hasta el extremo. Quizás sea la urgencia la única de las características que cohesione a todos estos artistas.” BURTON, Scott; “Notes on the New” en *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*. Kunsthalle Berne. Switzerland, 1969. pág. s/n. Catálogo de exposición.

Algunas exposiciones en España

Como consecuencia de ese *revival* del que venimos informando, tras la profética *Antes y después del entusiasmo* la nueva década se inicia en España con un período de valoraciones y exposiciones revisionistas de todo tipo sobre arte ‘conceptual’, cuyo espíritu podríamos poner en relación con el de exposiciones celebradas en la década anterior como *Fuera de Formato* o *Una obra para un espacio*. Algunas de las más representativas fueron:

Madrid. Espacio de Interferencias (1990) comisariada por Javier Maderuelo para el Círculo de Bellas Artes, recogía el trabajo de 11 artistas que habían trabajado en Madrid. Fue la primera exposición celebrada en España con ánimo de arrojar algo de luz teórica sobre el fenómeno de la instalación en nuestro país.³⁵⁶ Además de tratar asuntos teóricos arrinconados por la crítica y la historia del arte durante años, la exposición se proponía sacar a la luz a toda una generación de artistas españoles injustamente silenciados en España, a los que Maderuelo calificó de “topos del arte”.³⁵⁷

A través de Juan Hidalgo y Valcárcel Medida, dos de los artistas pioneros introductores del arte experimental en España, *Espacio de Interferencias* pretendía entroncar el trabajo de las nuevas generaciones menos tradicionales con la herencia ‘conceptualista’ española. A Concha Jerez y a Nacho Criado se les citaba como ‘veteranos y militantes de la instalación’. Con Eva Lootz y Adolf Schlosser se cubría el cupo de los ‘extranjeros’ —ambos austriacos— trabajando la instalación en España. Darío Corbeira sería la figura puente entre dos generaciones —la de los veteranos y la

de los más jóvenes—, y la generación joven quedaba representada con Francisco Felipe, Sara Rosenberg, Gabriel Fernández Corche-ro y Marcelo Expósito.

Su comisario hablaba así sobre la exposición: “*Madrid. Espacio de Interferencias* no pretende ser el balance de una actividad que se está realizando desde hace más de 25 años, sino que desea ser uno de los puntos de partida de la dispersión que, desde el género de la instalación, se está produciendo en los múltiples estilos y tendencias representados aquí por las distintas y contrapuestas actitudes de estos artistas frente al tema de la ocupación del espacio. [...] a cada uno de ellos les anima el mismo hábito, forjado en el experimentalismo de los 60 y matizado por sus diferentes sensibilidades y poéticas que se expresan en el espacio plástico con voces diferenciadas aunque anímicamente próximas. [...] Se ha pedido a los 11 artistas seleccionados que instalen en puntos concretos del Círculo de BBAA, una obra creada en función de ese espacio. [...] no es la intención de esta exposición mostrar arte conceptual [...] Se trata de una exposición de instalaciones que pretende exhibir la actividad de un género artístico por encima de cualquier estilo, cuya característica es la ocupación del espacio con diferentes medios y procedimientos [...] La ausencia de actividad exhibidora y crítica ha relegado, durante muchos años, a algunos de estos artistas y a sus obras a una situación de ocultación. Los artistas de la ‘instalación’ son, en España, los topos del arte. Obviamente, este problema no le vamos a solucionar realizando una exposición pero el hecho de llevarla a cabo ayudará, sin duda, a normalizar esta actividad del arte español tan viva y tan mal conocida.”³⁵⁸

Francesc Torres. *La cabeza del dragón* (1991) fue la exposición retrospectiva con la que el instalador Francesc Torres dio a conocer, por primera vez en España, su producción al completo —mayoritariamente producida y exhibida en Estados Unidos—. Se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y constó de la recopilación de un número importante de obras originales y de documentación, además de la reconstrucción de seis instalaciones de gran formato, y la creación de una nueva para la exposición. Su comisario fue John Handhardt, conservador del Whitney Museum de Nueva York, por aquel entonces, y estudioso de la producción de Torres. Una exposición de estas características supuso para el público español de principios de los años ochenta, además del reconocimiento de uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional, la familiarización con el lenguaje de la práctica de la instalación, que completaba su proceso de institucionalización en el ámbito institucional del Museo. La producción de

³⁵⁶ Así se pronunciaba Maderuelo en la necesidad de arrojar algo de luz sobre el caos teórico-informativo que reinaba en España todavía en los noventa: “El error que ha indiciado a creer que las instalaciones eran algo débil o agotado, ha consistido en considerar al arte de la instalación como una rama del arte conceptual o el creer que únicamente se trataba de un arte de resistencia frente a la supuesta ascensión que la pintura tuvo en España en los primeros años 80. Hoy podemos ver [...] que esto no es así, que las instalaciones son independientes del conceptualismo y que la pintura más tradicional y las instalaciones más vanguardistas pueden convivir tranquilamente sin conflictos de competencia”. MADERUELO, Javier; *Madrid. Espacio de interferencias*. op. cit. pag. 17.

³⁵⁷ Respecto al papel de la crítica y la historia, señalaba justamente Javier Maderuelo en el catálogo: “La asignatura pendiente no la tienen ahora los creadores sino los historiadores que deben rescatar, estudiar y valorar el trabajo de aquellos artistas, poetas y músicos que en los 60 se llamaban, a falta de otro calificativo más concreto, experimentales”. *Ibidem*. pág. 15.

³⁵⁸ *Ibidem*. págs. 11-16.

Torres, una de las más coherentes y ejemplares, consagrada casi completamente a la instalación desde los años setenta, facilitaba además un recorrido histórico que se iniciaba al calor de los lenguajes ‘conceptuales’ del momento, que poco a poco se sumía, casi intuitivamente, en el terreno de la instalación y que concluía con grandes narraciones tridimensionales en el dominio absoluto del espacio circundante. Un proceso evolutivo que vendría a ilustrar el desarrollo de la instalación en la mayoría de los instaladores, sobre todo, en aquellos de primera generación.

Toponimias. Ocho ideas del espacio (1994) fue comisariada por José Lebrero Stals y presentada en la Sala de la Fundación la Caixa de Madrid. Con una elección de artistas tan dispares como Gerhard Richter, Ilya Kabakov, Art & Language, Fischli/Weiss, José Maldonado, Thierry Kuntzel, Lawrence Paul Yuxweluptun y Julia Scher; se elaboró un proyecto extremadamente teórico con textos de Michel Foucault, Martin Heidegger, Boris Groys y José Lebrero Stals que ofrecía una visión exhaustiva sobre el concepto ‘espacio’ en el arte en su sentido más amplio. Un recorrido que se inicia con la exploración de los límites del lenguaje ilusionista en su escapada tridimensional y que alcanzaría el propio contexto artístico-social.

Anys 90. Ditància o se celebró en el Centro de Santa Mònica en 1994 y fue comisariada también por José Luis Brea. Las reflexiones filosóficas de los textos de Hal Foster, Isabelle Graw y el propio comisario, junto la obra de los cuarenta y cinco artistas españoles³⁵⁹ allí presentados, se proponían ofrecer la imagen de un escenario creativo plural sustentado sobre la base conceptual que el título de la exposición proponía: la casi inexistente ‘distancia cero’ entre creación y realidad y entre creación y espectador. El elevado número de participantes trabajando con ‘nuevos medios’ y estrategias ‘conceptuales’ favoreció el comentario crítico sobre el carácter inconexo y acumulativo de la exposición. La historiadora Victoria Combalía lo explicaba de esta manera: “Un visitante no avezado en el más joven panorama artístico español creará después de haber visto *Ditància Zero* que todos los jóvenes españoles están empeñados en hacer obras con proyectores de luz, en jugar con transparencias y sombras; otros crearán que el impacto de Bruce Nauman ha sido excesivo”³⁶⁰

359 Entre ellos Pep Agut, Ana Laura Aláez, Daniel Canogar, Jordi Colomer, Compañía Magnética, Dora García, Susy Gómez, Pedro Mora, Itziar Okariz, Mabel Palacín, Txuspo Poyo, Montserrat Soto o Eulàlia Valldosera, entre muchos otros.

360 Victoria Combalía, “Casi transparente” en *El País* 9 julio 1994, citado por GUASCH, Anna María; “El arte español de los ochenta y algunos aspectos de los noventa” en *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997. pág. 342.

Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española se celebró en el Círculo de BBAA en 1999. Comisariada por Miguel Cereceda acogió la obra de Juan Muñoz, Eva Lootz, Susana Solano, Pello Irazu, Fernando Sinaga, Sergi Aguilar, Nacho Criado, Cristina Iglesias, Miquel Navarro, Pep Durán, Gerardo Sigler, Carles Pazos y Francisco Leiro. La exposición, señalaba su comisario en el catálogo, pretendía “mostrar las principales corrientes y tendencias de la escultura española contemporánea”.³⁶¹

Traemos a colación esta muestra como ejemplo de las valoraciones teóricas que la crítica española se traía entre manos a las puertas del siglo XXI. Miguel Cereceda se planteaba por primera vez, entonces, cuestiones sobre la naturaleza cambiante del concepto ‘escultura’, la problemática de definir a determinados artistas como ‘escultores’ y la pertinencia del gentilicio ‘español’. Mediante los interrogantes: “Los músicos ZAJ o Javier Utray ¿merecerían encontrarse en una historia de la escultura española contemporánea? ¿El pintor Perejaume, no debería también ser considerado escultor en múltiples aspectos?, un activista como Valcárcel Medina, que hace ocasionalmente instalaciones ¿a qué género artístico pertenece? [...]”;³⁶² la crítica española empezaba, entonces, a tomar conciencia del enorme vacío en cuanto a la reflexión teórica y de la imposibilidad, siquiera, de formar criterios de opinión aceptables sin abordar la problemática de las posibles definiciones. “[...] quizás, hablando todavía de ‘escultura’”, continúa Cereceda en el catálogo de su exposición, “estemos perpetuando en realidad una forma ya caduca de expresión artística, que los propios artistas se han encargado ya de marginar, en favor de otros conceptos menos comprometidos con la tradición, como el de ‘instalación’”.³⁶³

La Torre herida por el rayo (2000) fue comisariada por Javier González de Durana y ocupó la tercera planta del museo Guggenheim de Bilbao. Con la participación de los artistas Javier Pérez (Bilbao, 1968), Francisco Ruiz de Infante (Vitoria, 1966), Leopoldo Ferrán (Irún, 1963) y Agustina Otero (León, 1960), Mabi Revuelta (Bilbao, 1967) y Gabriel Díaz (Pamplona, 1968), la exposición exploraba el lema romántico ‘lo imposible como meta’ y el paradigma mitológico de la ‘Torre de Babel’. “La Torre (como cualquier otra obra humana)”, explicaba su comisario, “al principio, para erigirla requiere Seguridad, después, al contemplarla provoca Orgullo y, por último, puede degenerar en Soberbia. Ese es el momento en que el Fracaso (el Rayo) en forma de Confusión, o la Decepción por medio de la Insatisfacción, hacen acto de presencia y todo puede desmoronarse... para dar inicio a otra “torre” (otra ambición,

361 CERECEDA, Miguel; *Hacia un nuevo clasicismo...* op. cit.

362 *Ibidem.* págs. 3-4.

363 *Ibidem.* pág. 5.

otra meta, otra ilusión) diferente.”³⁶⁴ Dicha exposición daba justa cuenta del tipo de instalaciones que, a mediados de la década de los noventa, un momento esencialmente preocupado por evidenciar problemas políticos, se decantaba por la interpretación de la realidad desde la percepción emocional, sensible y psicológica. Los temas existenciales universales de la seguridad, el conocimiento, la libertad, lo eterno, la muerte o la vida —todos reiteradamente tratados en la historia del arte y la literatura—, se convierten para la instalación de los noventa en asuntos prioritarios desde donde explorar nuevas perspectivas y nuevos sentidos de realidad. Más adelante, bajo el título “La instalación ‘fenomenológica’ o de contenido ‘psicológico’”, dedicaremos un apartado a este tipo de instalaciones, en el estudio monográfico de los artistas Francisco Ruiz de Infante y Dora García.

Tercera generación. El advenimiento de las ‘nutopías’ ³⁶⁵

“Cuando menos se podría reconocer [...] un cambio de sensibilidad. Una actitud menos trompetera [...] más resistente al destino que como hombres nos corresponde en una época de profundas transformaciones del sentido de lo que la cultura representa [...] lejos de aquellas actitudes conformistas y ruidosas de los años ochenta, que se subían al carro del entusiasmo a bienvenir un proceso de vida en el que el arte quedaba reducido a ceremonia vacía de organización de consenso y producción de masas.”

José Luis Brea ³⁶⁶

Con los noventa se recuperará de nuevo para las artes el horizonte teórico del contexto social. De los espacios simbólicos-conceptuales, metafísicos y privados de las instalaciones de la década precedente, asistimos a la apertura de espacios existenciales reales, lugares de sentido más reconocibles por el espectador.

³⁶⁴ Javier González de Durana en <http://www.google.es/search?hl=es&q=%22javier+gonz%C3%A1lez+de+durana%22+%22la+torre+herida+por+el+rayo%22&meta=> (Última entrada el 20/3/2006)

³⁶⁵ Tomamos prestado el término *nutopía* del especialista José Luis Brea quien lo emplea en su artículo “Nutopía” en *Lápiz*. n.º 92. Marzo, 1993. págs. 28-38. Allí el crítico define *nutopía* no ya como “imaginarios paraísos doctrinales” sino como “lugares imaginarios sin fronteras, leyes ni pasaportes, en que sin redentorismo mesiánico alguno, el significado de ser ciudadano pueda llegar por fin a coincidir pura y simplemente con el de ser dignamente hombre [...]”. pág. 37.

³⁶⁶ BREA, José Luis; *Ibidem*.

Centrada principalmente en la esfera de la sociabilidad, la instalación de los noventa pondrá especial atención en el proceso de recepción, en su repercusión en el público. No se especulará más con la presencia del espectador como entidad física abstracta dentro de la obra —como vimos ocurría mayoritariamente en la instalación de los ochenta—, sino que, además de con la totalidad de su cuerpo, se trabajará también con su bagaje histórico, emocional y comportamental.

Anclada en la esfera de lo ‘humano-real’, la cotidianidad deviene el terreno más fértil y los objetos del mundo sensible en parte intrínseca del ‘Yo’ y las relaciones sociales.³⁶⁷ En consecuencia, la instalación en los noventa incluirá todo tipo de objetos en su interior, pero sobre todo los procedentes de la intimidad doméstica cuya alta capacidad referencial, a pesar de su simplicidad, permitirá a los artistas elaborar complejas narraciones.

En contraste también con la década precedente, los noventa mostrarán una predisposición mucho mayor en la incorporación de material tecnológico, en perfecta consonancia con las nuevas formas de percepción que introduce en la sociedad y en pacífico diálogo con otros medios. Desde el momento en que nuestros hábitos, pensamientos y formas de vida se hallan absolutamente modificados por la aparición de maquinaria tecnológica a nuestro alcance —televisión, vídeo, cine, música, internet, telefonía móvil, pantallas interactivas, imágenes digitales, etc.—, ésta se convierte en material imprescindible de la agenda teórica y práctica de los artistas en los noventa.

La introducción de dispositivos técnicos de imagen-tiempo y el retorno a la actividad performativa, cargarán a la instalación de ‘temporalidad expandida’. Ésta se ofrecerá al usuario, más que como objeto contenido, como sucesión de presentes que conducen inevitablemente a la narratividad. La instalación en los noventa será, por tanto, esencialmente literaria, contará historias incompletas y acontecimientos fragmentados, en los que el vídeo, la fotografía, el film, la escultura, la luz, la música, la pintura... se integrarán pacíficamente para elaborar una narración, una única obra de arte. En consecuencia, nociones como la de ‘sitio específico’, tal y como quedó formulada en sus orígenes, devendrá en los noventa obsole-

³⁶⁷ “Un yo no es una coordenada abstracta de razón pura, igual en todos los tiempos, climas y culturas”, afirma Danto. “Al contrario, el yo es el producto concreto de muchas fuerzas y causas que lo marcan totalmente. En particular, es la personificación de su cultura, de su género, de sus tradiciones, de su raza [...]” Arthur Danto. Citado en HEGYI, Lóránd; “Conceptos del espacio. Determinantes, condicionantes, referencias. Propuestas sobre las ‘nuevas narrativas’” en *Conceptes de l’Espai*. op. cit. pág. 77.

ta y desplazada por otras mucho más dinámicas y descentralizadas como las de ‘no lugar’ o de ‘discurso específico’.

En este punto, creemos conveniente traer a colación la observación de la historiadora Anne Wagner sobre la producción de Bill Viola, el vídeo-instalador por excelencia de la década de los noventa —y que Claire Bishop recoge en su libro *Installation Art*—. El fenómeno de la vídeo-instalación lleva a Wagner a distinguir entre las obras creadas en los setenta y los noventa: “A diferencia de Acconci, Jonas y Rosler, que rechazaron cualquier síntoma de placer, físico o artístico, o de entretenimiento, pasivo o *voyeurista*”, Viola no ha desconfiado nunca del medio. Wagner argumenta que para la generación de los setenta, tal escepticismo era un rechazo necesario hacia “el placer de las masas ofrecido por la televisión en forma de publicidad y como creación de ilusiones de presencia, intimismo y pertenencia.”³⁶⁸

En verdad, los artistas de los noventa difícilmente renuncian a la seducción de la imaginaria mediática de su tiempo. Y es esta complacencia la que la historiadora Anne Wagner censurará como caída inevitable del arte en la cultura del espectáculo. Pero las instalaciones que estudiaremos a continuación poco tienen que ver con la producción de un arte vacío, frívolo o carente de contenido. Todo lo contrario, se tratarán de instalaciones en el empleo de un lenguaje perfectamente reconocible para el espectador, pero con múltiples niveles de comprensión y significados potenciales que precipitarán el ejercicio de la crítica sobre las imposiciones perceptivas que construyen nuestro universo.

Evitando concepciones tradicionales que conciben la creatividad artística como ‘reducto privilegiado’ de la verdad y al artista como sujeto genuino productor de lo nuevo y original, los instaladores en los noventa se nos presentan, ante todo, como usuarios y consumidores en el medio en el que viven y trabajan, insertos dentro de la lógica del consumo social. Si el artista en los setenta era esencialmente crítico con el contexto, de una manera clara y directa, en los noventa, y en palabras de Boris Groys, será el espectador “el único que al final saca conclusiones y testa lo que tiene entre manos.”³⁶⁹

Mediante las mismas astucias persuasivas de la industria del entretenimiento —teatro, cine, vídeo, televisión, marketing, escaparatismo—, el discurso fronterizo de las instalaciones de los noventa girará en torno al desvelamiento o la puesta en evidencia

de los mecanismos de funcionamiento de la información ficticia, manipulada e impuesta como la única realidad posible por las esferas de poder.³⁷⁰ Aplicando la idea de ‘microtopía’ y la máxima de “aprender a habitar el mundo de la mejor manera”, los artistas de los noventa asimilarán en sus instalaciones los hábitos de comportamiento social desde donde estudiar y comprender el ámbito de la ‘subjetividad’ y las relaciones inter-humanas.

Grandes campos temáticos

A estas alturas ya estamos familiarizados con los problemas de definición que el término ‘conceptual’ siempre ocasiona. Sirva de precedente el tiempo que dedicamos en el capítulo primero de nuestra tesis, a las imprecisiones y derivaciones semánticas del término en el intento de redefinir lo que acordamos calificar, durante los setenta, como período ‘postconceptual’. Éste relataría un momento de mayor ‘subjetividad’ o ‘instrospección’ por parte de los creadores, del que surgirían unas obras menos abiertamente politizadas que las originadas pocos años antes al calor de colectivos de protesta, y con ellas la instalación.³⁷¹

Recordemos también cómo, a pesar de la existencia insoslayable de signos identitarios comunes —obras inscritas en el contexto social del que surgían, conectadas a su tiempo inmediato e interesadas en el comentario relacional—, el mapa de la instalación de los setenta en España se configuró a través de intereses y estrategias múltiples y heterogéneas. Allí encontrábamos artistas que, como Antoni Muntadas, podían atender al contexto social desde el plano de la política internacional; que, como Eugenia Balcells, comentaban la construcción social del género a través del contexto mediático; que, como Antoni Abad, concluían en el comentario crítico-ecologista sobre la política de devastación del entorno natural; que, como Antoni Miralda y Jordi Benito, prestaron atención a

³⁶⁸ WAGNER, Anne; “Performance, Video and the Rhetoric of Presence” en *October*, n.º. 91, Winter 2000, pág. 80. Citado por BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 96.

³⁶⁹ GROYS, Boris; “The Artist as Consumer” en *Deluxe*. Sala de la Comunidad de Madrid. Plaza de España. Madrid 2002. p. 56. Catálogo de exposición.

³⁷⁰ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica; “La esencia de lo (i)real” en *Lápiz*, n.º. 179-180. p. 52.

³⁷¹ “Fascinados por lo que creíamos, en nuestra primera etapa conceptualista, que era el era el colmo de la objetividad, empeñados en hacer arte conceptual marxista, eliminando todo lo que fuera subjetivismo y sentimentalismo burgués, empleamos el proceso científico. Lo utilizamos como paradigma de cómo se debía abordar el arte, porque pensábamos que era un sistema de pensamiento y conocimiento. La cosa no era tan cartesiana como nos parecía en un primer momento [...] pero esto nos sirvió sobre todo para aprender a pensar [...] rechazando la idea tremendista del proceso de creación como inspiración. Fue una gran escuela [...]” Francesc Torres. Conversación personal inédita con el artista. Abril de 2000, Barcelona.

las relaciones humanas en su contexto social a través de la forma existencial organizada del ritual y la celebración, etc.

A pesar de estas diferencias, sin embargo, la mayoría de las instalaciones en los setenta, mediante el empleo de diferentes prácticas relacionales, concluyeron en el comentario crítico-social atento al contexto inmediato del que surgían. Actitud que —si bien no desapareció completamente en la década de los ochenta, sí se vio seriamente debilitada— volvemos a encontrar, ahora renovada, bajo los planteamientos estéticos-políticos de las instalaciones de los noventa.

La experiencia subjetiva. El fragmento autobiográfico

“A través de lo autobiográfico, obtenemos un mejor entendimiento de cómo el sujeto negocia más que adquiere su identidad.”

Elia Lajer-Burcharth ³⁷²

“La historia del arte moderno enseña justamente que el contexto ‘realista’ y ‘normal’, el descriptible sociológica y políticamente en términos científicos, es una ilusión, que se desintegra de inmediato en infinitud de posturas privadas —conscientes o inconscientes—, en cuanto se lo examina más de cerca.”

Boris Groys ³⁷³

Entre las aportaciones más valiosas de esta herencia ‘postconceptual’ transmitida, aquéllas que mejor conectaron con la sensibilidad de la nueva década, encontramos las que en una firme correspondencia ético-política conseguían articular el plano social con la experiencia ‘subjetiva’ o biográfica del artista.

Tengamos en mente las primeras instalaciones de Francesc Torres a mediados de los años setenta en Nueva York, cuando ahondaba ya en la importancia del concepto de ‘micropolíticas’ desde la articulación de lo social y autobiográfico. Entre otras, *Intersecciones personales* [11] en la 112 Greene Street y *Casi como durmiendo* [12] en el Artist Space de Nueva York, ambas de 1975, fueron instalaciones en las que estaba presente el comentario crítico a los condicionamientos sociales, la amnesia colectiva, la memoria histórica y los procesos mentales, pero sin perder nunca de vista la propia

historia del artista, su propia memoria y amnesia. Francesc Torres proponía así un viaje perpetuo de ida y vuelta en el que lo social devenía autobiográfico y lo autobiográfico social.

Después de las actitudes deconstructivas de los ochenta, de base psicoanalítica y fundamentalmente ‘antihumanistas’, con los noventa recuperamos el horizonte teórico real-humano del contexto social. De la aserción de espacios simbólicos-conceptuales, metafísicos, independientes e individuales, asistimos a la recuperación de estrategias de tipo existencial basadas en lo ‘subjetivo’ y autobiográfico, pero conectadas a lo social. Los artistas se presentan, antes que nada, como miembros de sus respectivas sociedades, con el ánimo de situar su obra en el contexto en el que viven, examinan para entender y mejorar las interrelaciones entre el mundo y el individuo. Cómo nuestros hábitos configuran el contexto y cómo éste nos configura como individuos, deviene pregunta clave en la comprensión de la instalación en la década de los noventa.

“Una de mis aspiraciones más queridas y secretas, a lo largo de estos años de trabajo en el arte, ha sido conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos hasta la crónica social. [...]”

Txomin Badiola ³⁷⁴

La cita del artista Txomin Badiola (Bilbao, 1957) resume con precisión la actitud general que se respira en el ambiente artístico de los noventa. Como venimos relatando, el artista se comporta de nuevo como sujeto social y su obra es fruto de toda clase de asociaciones que éste establece con su contexto social inmediato, histórico, político o artístico. Ya no siente el interés de sostener ninguna autonomía ni de reducir su actividad al ‘exclusivo’ terreno de las artes. Su producción será el palinsesto de los intereses acumulados a través de su experiencia vital. Por esta razón las instalaciones de los noventa, en general, se servirán de material discursivo procedente de entornos tan dispares como la información pública, la publicidad, el diseño, la cultura rock, la teoría del arte, la política, la ciencia o la historia. “El uso desviado de los signos”, reconoce Boris Groys, “ya no se presenta hoy como una revelación, pero al menos sí como crítico con respecto al uso social ordinario de esos signos.” ³⁷⁵

372 Elia Lajer-Burcharth citado por BADIOLA, Txomin; *Arreglárselas sin el padre*. Arteleku. San Sebastián, 1994. pág. 88. Catálogo de exposición.

373 GROYS, Boris; “El contexto figurado” en *Toponimias* (8)... op. cit. pág. 45.

374 Txomin Badiola en conversación con Manel Clot en *Malas formas*. Txomin Badiola 1990-200. MACBA. Barcelona, 2000. pág. 156.

375 GROYS, Boris; “El contexto figurado” en *Toponimias* (8)... op. cit. pág. 54.

[4.1] Txomin Badiola. *El amor es más frío que la muerte.* 1996/7.



En concreto, en las construcciones cambiantes, fragmentadas y descentradas de Badiola, resulta imposible detectar los límites de los diferentes estadios semánticos que allí operan. La fricción del todo con todo situado a un mismo nivel —la fotografía con la pintura, lo artesanal con lo industrial, la arquitectura con la decoración, lo construido con lo apropiado, lo abstracto con lo concreto—, consigue neutralizar las referencias. Y decidir cuáles son las alusiones que en sus ‘tinglados’ responden a la memoria del pasado y cuáles a la realidad psicológica y autobiográfica del artista deviene un sinsentido. Lo único evidente es el continuo trasvase de ideas derivadas de su micro-historia personal a esa otra macro-historia colectiva, y viceversa. De lo público a lo privado y de lo personal a lo colectivo, a través de la dialéctica de la construcción/deconstrucción y las múltiples referencias y asociaciones, veremos como las instalaciones de Badiola se componen de material altamente intelectualizado, abierto a múltiples interpretaciones y en ocasiones desconcertante para el espectador.

Sin embargo, y aunque nunca expresadas de forma explícita a primera vista, es posible detectar en sus instalaciones las cuestiones concretas de su entorno más inmediato. Por ejemplo, como artista vasco, entre sus principales inquietudes se encuentra la situación política y moral que vive el País Vasco, en especial el problema del terrorismo, del miedo y la convivencia entre las personas. Igualmente, las referencias al pop-rock, la cultura de club o las cuestiones de género, devendrán algunas de las constantes referenciales de un artista conectado a su tiempo.³⁷⁶ [4.1] La inclusión de objetos reales existentes o fabricados, fragmentos de materiales diversos, logotipos reconocidos, emblemas corporativos, fotografías o imágenes de vídeo de encapuchados, futbolistas, ertzainas, dantzaris, jóvenes violentos, pelotaris y otros signos de la sociedad vasca —además de todo un repertorio de formas abstractas a las que nos referiremos más adelante—; constituyen la iconografía de una biografía, un tiempo, una historia, una generación, y una cultura específicas.

Hablemos, por ejemplo, de *Bastardo en Bañiland* (1990-1), [4.2] una obra temprana que, aunque todavía no incluye ningún medio tecnológico, ni ha adquirido las imponentes dimensiones de las instalaciones de Badiola a partir de 1995, dispone ya en esencia del repertorio iconográfico habitual —la fragmentación, la apropiación, el mestizaje, la repetición...—. Se trata de una instalación-

³⁷⁶ “[...] los aspectos narrativos que pudieran dar cuenta de la existencia explícita de una mitología personal son casi inexistentes”, explica el crítico Manel Clot, “aunque permanecen encapsulados inevitablemente entre una y otra de las capas que conforman las obras.” CLOT, Manel; “Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola” en *Ibíd.* pág. 42.

construcción de madera adosada a la pared, en el ensamblaje de dos elementos fácilmente reconocibles: una serigrafía y una silla. La serigrafía contiene la foto de prensa, en blanco y negro, de un suceso no aclarado sobre unos etarras encontrados muertos en el barranco de Lumbier, Navarra. El resto de elementos, formas abstracto-geométricas sin una utilidad funcional aparente —la otra vertiente constante en la producción de Badiola— proceden del legado utópico-formal del arte moderno constructivista. De esta manera, referencias extraídas de la crónica social inmediata del País Vasco conviven con evocaciones de un proyecto estético del pasado, absolutamente ajenas.

El interés por la realidad inmediata vasca, el comentario urgente extraído de los *media*, la realidad de una sociedad saturada por los signos ‘políticos’, etc., trabajarán a un mismo nivel con nociones procedentes tanto del diseño de interior, del lenguaje utópico de las vanguardias históricas, de la tradición pictórica, del repertorio duchampiano o del préstamo filmico de Jean-Luc Godard. El resultado son construcciones complejas en citas y referencias, de carácter fundamentalmente ambiguo y desconcertante, en el intento por desviar las relaciones habituales entre las formas y los contenidos. Ninguna significación dirigida, sólo algunas pautas insinuadas, fragmentadas, que al espectador le corresponderá atar en busca de sentido.

“[...] Ordenaba y desordenaba, acumulaba con perseverancia y con la perversidad de la mujer alemana, aquella que construyó cada objeto de su apartamento con el material humano (cabello, piel, huesos) pacientemente acumulado... Esa suerte de autodisciplina empezó a contagiar mis actividades cotidianas más vitales. Dormir, comer, limpiar, fumar. Había una especie de morbo en esa inmediatez creativa [...] Toda la responsabilidad concentrada en la clasificación de los desechos que surgían por la casa. [...] La cámara por fin cumplió el objetivo de contemplar pasiva el desarrollo de las obras cual tercer ojo mecánico [...]”

Eulàlia Valldosera ³⁷⁷

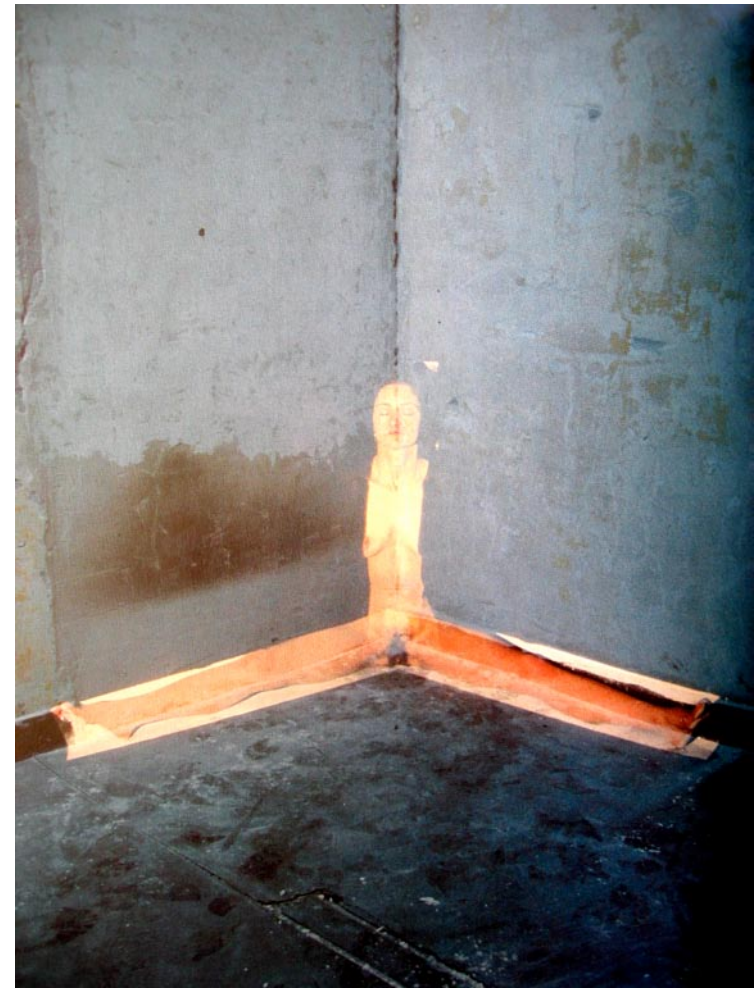
Así describía Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedés, 1963) en el año 1992 los intereses que movían su producción artística y el importante papel que la fotografía empezó a desempeñar en él. Sería a partir de su prolongada estancia en los Países Bajos a principios de los noventa y su residencia en la Rietveld Akademie de Amsterdam, cuando Valldosera abandona el dibujo y la pintura para decidirse por la *performance*, la imagen proyectada, la instalación y la fotografía.

³⁷⁷ Eulàlia Valldosera; *Muestra de Arte Joven*. Instituto de la Juventud. Madrid, 1992. pág. 105.

[4.2] Txomin Badiola. *Bastardo en Bañiland*.
1990/2. Pintura, serigrafía, y sillas sobre
construcción de madera. 213 x 119 x 89 cm.

[4.2] Eulàlia Valldosera. *Burns (quemaduras)*.
1990/1. Fotografía.

[4.3] Eulàlia Valldosera. *Burns (quemaduras)*.
1990/1. Fotografía.



Aunque en esos primeros años de su carrera es la fotografía el resultado final de su proceso creativo, en estadios anteriores —como en la preparación de los ambientes— ésta alcanzará además la dimensión performativa e ‘instalativa’. Esta es la razón por la que incluimos esta serie de trabajos fotográficos en nuestro estudio sobre la instalación.

En concreto nos estamos refiriendo a la temprana serie fotográfica *Quemaduras*, *Apariencias* (1990-2) [4.3], en las que Eulàlia muestra su cuerpo desnudo proyectado sobre diferentes superficies de su realidad doméstica —los suelos y paredes de su casa, el colchón sobre el que descansa o la mesa en la que come—. Con la conciencia de que la política y la cultura del plano social afecta y se desarrolla también en los espacios más íntimos y privados de la persona, Eulàlia explorará en los reductos de su biografía, de su experiencia inmediata, en busca de la intersubjetividad que la conecte con el mundo.

Será durante los noventa cuando las artistas españolas³⁷⁸, de forma más generalizada, a través de la *performance*, la fotografía, la instalación o el vídeo, comiencen a hacer uso de su propio cuerpo como estatuto de medida. Retomando la lucha por la visibilidad del cuerpo femenino en el espacio público y privado que se iniciara en los sesenta con artistas como Joan Jonas, Adrian Piper, Carolee Schneemann o Valei Export.³⁷⁹ En palabras de la crítica, historiadora y artista María Ruido “no está tan claro cómo llegaron estas influencias a las artistas [españolas] de los noventa”, y continuaría: “Por una parte estaría la influencia norteamericana, tanto en el terreno del arte de acción y el activismo como por el bagaje en el campo de la videoacción, que se desarrolla en España en la década de los noventa. Esto explicaría la convivencia de autoras como Eulàlia Valldosera o Carmen Sigler —que recogen una línea muy concreta de la performance euronorteamericana, más esencialista y ritual—.”³⁸⁰

Los ambientes que Valldosera crea para la serie fotográfica *Quemaduras*, *Apariencias*, son espacios en penumbra cuyas superficies-pantalla reciben el impacto lumínico de sucesivas proyecciones con un mismo negativo fotográfico. El resultado son fotografías fantasmagóricas en las que el cuerpo desnudo de la artista adopta diferentes posiciones, adaptándose a las formas del interior doméstico hasta fundirse en el espacio privado de la casa. Se establecen así estrechas relaciones de significado entre su cuerpo femenino

desnudo, su casa y el mobiliario. “Concibo una casa sin paredes, el cuerpo ausente”, explicaría la propia artista, “y cada una de sus habitaciones aparece relacionada con la parte del cuerpo que protagoniza cada estancia, y cada parte del cuerpo con un registro emocional determinado, por medio de la luz... y sus objetos.”³⁸¹

El empleo de la proyección en estas primeras obras denuncia ya una evidente narrativa y puesta en escena teatral que caracterizará toda su obra posterior. Será la inclusión de la dimensión temporal —en el caso de *Apariencias* en forma de sucesivas proyecciones de diapositivas reunidas en una única fotografía final, y más adelante en el uso de la imagen proyectada en movimiento—, y de los potentes efectos de iluminación dramática, lo que acabarán alejándola definitivamente de las artes ‘tradicionales’ para lanzarla al terreno de la *performance* y la instalación. [4.4] Después, la inclusión de material reflectante —básicamente de espejos y superficies centelleantes—, acentuará aún más esa dimensión ficcional-teatral de mundos familiares y fantasmagóricos a un mismo tiempo. Recursos que Valldosera no dudará en dejar al descubierto, a disposición de la vista y el entendimiento del espectador-usuario. “La posesión de la capacidad de artificio es lo que otorga poder a la artista”, explicaría Eulàlia, “y su posesión ha sido siempre ligada al secretismo. Mostrar abiertamente esos mecanismos, descorder la cortina de las bambalinas es una forma de relativizar esa figura de poder en que se convierte la firma del artista.”³⁸²

La luz y la sombra hacen de su cuerpo desnudo una presencia espectral desprovista de materia que evoca el vacío, a veces también la fragmentación. En las fotos finales pueden desaparecer partes del cuerpo como la cara, las manos... sus signos de identidad más inmediatos, lo que habría que leer como la profunda grieta abierta entre su cuerpo y su mente. A partir de ahí, Valldosera descubrirá la necesidad de representarse como mujer, tal y como ella misma ve y piensa su cuerpo femenino. Su objetivo será retomar la capacidad perdida de pensar con su cuerpo, trazando puentes entre éste, su mente, y su entorno. O como explica la crítica Nuria Enguita Mayo: “la búsqueda de una propia mirada y posibilidad de conocimiento de ese cuerpo, anterior a su interpretación cultural.”³⁸³

Entendiendo el objeto como territorio-extensión de la realidad psicológica de las personas, también como una segunda piel que pueden

[4.3] Eulàlia Valldosera. *Burns (quemaduras)*. 1990/1. Fotografía.



378 Entre otras podríamos citar a artistas como Camer Sigler, Itziar Okariz, Pilar Albarracín, Ana Navarrete, Marina Nuñez, Elena del Rivero, María Ruido, Victoria Civera, etc. todas desplegando, sobre diferentes formatos, posturas, miradas y políticas discursos implicados con la problemática femenina.

379 Ver nota número 180.

380 RUIDO, María; *La irrupción de los 90: permanentes fugitivas*. en <http://www.arteleku.net/desacuerdos/segundaext.jsp?SECCION=15&ID=1394> (Última entrada el 21/11/2005).

381 Eulàlia Valldosera. “Conversación. Nuria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera” en *Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000*. Fundación Antoni Tàpies. Barcelona, 2000. pág. 188. Catálogo de exposición.

382 *Ibidem*. pág. 189.

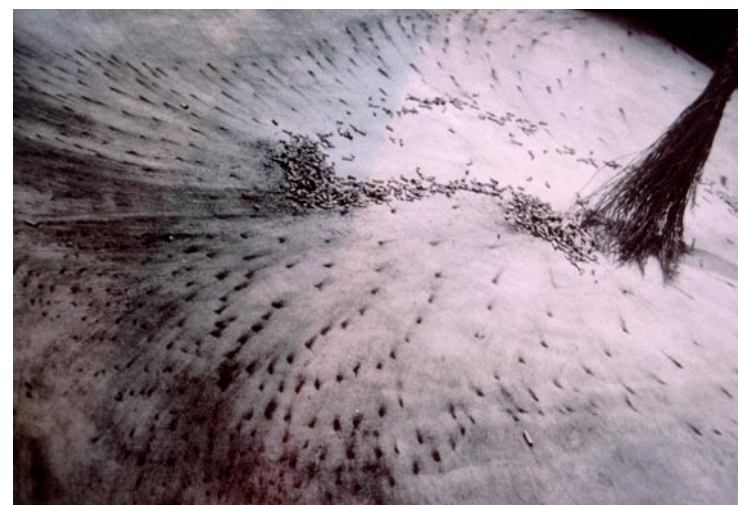
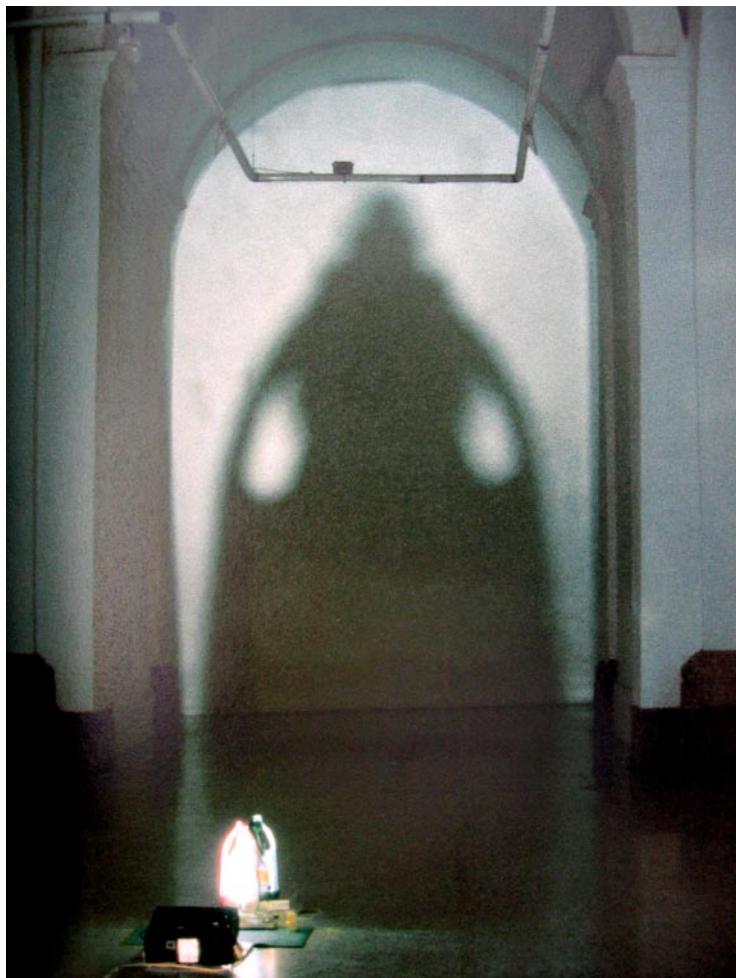
383 ENGUITA Mayo, Nuria; “Dar nombre a la experiencia” en *Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000*. op.cit. pág. 198.

[4.4] Eulàlia Valldosera. *Vessels: The cult of the Mother*. 1996.

[4.5] Eulàlia Valldosera. *El ventre de la terra*. 1990. Amsterdam

[4.5] Eulàlia Valldosera. *Documentos (El ventre de la terra)*. 1990/3. Fotografias.

[4.5] Eulàlia Valldosera. *Escombrada*. 1991. Performance.



sustituir metafóricamente al cuerpo humano, al comienzo de su carrera Valldosera empleó lo que ella misma denomina ‘desechos impersonales’ o ‘ruidos que produce el discurso de la razón’³⁸⁴, tales como colillas, migas de pan, arrugas de la sábana o el polvo.... Residuos de una acción, originados por las personas y cargados de energía. Colillas y cenizas fueron los materiales empleados en su instalación *in progress: El ombligo del mundo* (1990 – 2001). [4.5] Consistió en construir sobre un suelo de lona de algodón, distintas partes de un torso femenino mediante colillas y ceniza. Después, con una escoba de jardín se procedía a su barrido y los restos finales de la acción se barnizaban para conservarlos fijados a la tela. Tanto el proceso de instalación, como la acción de construcción-destrucción, la tela barnizada y las reproducciones en vídeo o fotografía, formarían parte constitutiva de una misma obra.

Mediante la utilización de colillas y ceniza, Valldosera tejía todo un discurso con ideas abstractas en torno a lo efímero, la vida, el acto de inspirar y expirar, la meditación, el consumo... además de evocar, mediante esos torsos femeninos, divinidades telúricas de un momentos pasado primitivo y matriarcal. Finalmente, las colillas aludirían también al vicio de fumar de la propia autora que, después de varios días de abstinencia y ansiedad, en el intento de desengancharse, retomará el hábito. Será con la recaída cuando comience a realizar este tipo de trabajos, un ejercicio de toma conciencia que incluye la acumulación de sus propios residuos. “Crear un cuerpo a partir de colillas de cigarrillos, que se refieren a su experiencia de dura fumadora”, explica Nuria Enguita, “barrer el cuerpo, negándolo, buscar su lugar en el espacio reconociendo su discontinuidad [...] acercamiento a la muerte del que habla Julia Kristeva en su aproximación a lo abyecto.”³⁸⁵

384 Eulàlia Valldosera. “Conversación. Nuria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia valldosera” en *Ibidem*. pág. 185.
385 ENGUITA Mayo, Nuria; “Dar nombre a la experiencia” en *Ibidem*. pág. 198.

En busca de identidad. Problemas de representación y teoría de género

“¿En qué sentido el género es un acto? como en otros rituales sociales o dramas, la acción del género requiere una performance que es repetida una y otra vez [...] Más bien, el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior a través de una estilizada repetición de actos”

Judith Butler³⁸⁶

En este punto, es importante señalar que si en otros períodos de la historia, el posicionamiento ‘subjetivo’, la exaltación de la ‘subjetividad’ o el ‘individualismo’, podrían interpretarse desde una versión fenomenológica como símbolo de la esencia humana, de una realidad metafísica insuperable, o como expresión romántica de la realidad interior del artista-genio —la única capaz de crear auténticas obras de arte—; durante los noventa, por el contrario, la ‘subjetividad’, en su versión más mundana, coincidiría con lo menos natural, lo más alienado, formulado y trabajado desde las esferas de la industria de la información y la comunicación.

El interés de los artistas por habitar un mundo mejor, reinventando y mejorando otras posibles ‘subjetividades’ alejadas de anquilosamientos homogeneizadores al servicio de cualquier poder, pasa en los noventa por ahondar en el conocimiento del ‘individuo’, su representación, sus hábitos privados y sus interacciones en público; además de en el funcionamiento de los mecanismos que los generan y vehiculan: esencialmente, maquinaria informacional, ideológica y cultural.

Como venimos informando, tras algunos tímidos pero honrosos intentos durante los setenta, habrá que esperar la llegada de los noventa para detectar en España un tipo de práctica artística solidaria con las preocupaciones de la teoría de género. Cuestiones como la ambigüedad del sujeto, la identidad imprecisa, la representación del cuerpo femenino o masculino, la transgresión del género..., asumirán papeles protagonistas en el desarrollo crítico-narrativo de la instalación en los noventa. Acorde con el fenómeno de renacimiento que la práctica performativa estaba teniendo en el panorama internacional, con artistas euroamericanos como Coco

386 BUTLER, Judith; *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York y Londres, 1990. pág. 138.

[4.6] Paloma Navares. *Almario*. 1996. 3 x 3 x 3 m. Cabina con espejos interiores, cibatrans, plásticos, luces fluorescentes, cables y ventiladores.

[4.7] Paloma Navares. *Almacén de silencios*. 1994-5. 330 x 630 x 80 cm. Estantería metálica, cibatrans, tubos de metacrilato, fluorescentes, gro-lux, luces incandescentes, cables y accesorios eléctricos.



Fusco, Hester Scheurwater, Terre Thaemlitz y Patty Chang entre algunos de los más conocidos desde principios de los noventa.

En una respuesta feminista a la opresión que sufre el cuerpo de la mujer por la estética impuesta desde el exterior, a través de los medios de comunicación, la moda, la publicidad y el arte; encontramos a algunos de nuestros artistas cuestionando y deconstruyendo estas imágenes estereotipadas de la representación y la identidad, a través de la instalación. En una clara revitalización de la actividad performativa y del *body art*, a menudo serán los propios artistas quienes asuman el papel protagonista en sus instalaciones.

Al tiempo que se ofrecen versiones de un cuerpo 'otro' activo, se cuestionarán las definiciones tradicionales que analizan éste como un todo programado y construido. Las nuevas visiones de los noventa hablan de fragmentación, de continuos cambios y de reorganización de la definición de la realidad corporal. Nuestro contexto social, las últimas tecnologías y los nuevos campos de conocimiento, facilitan esa imagen quebradiza, descentralizada y mutante que hacen del cuerpo y su sexualidad límites muy poco estables. Como consecuencia, la maquinaria tecnológica de la proyección, la fotografía, la caja de luz, el vídeo, el cine... serán formatos privilegiados por la instalación, en la representación y definición crítico-deconstructiva de un cuerpo humano continuamente articulado.

En el firme convencimiento de la artificialidad que nos construye como sujetos, la indagación de la práctica artística se ocupará tanto del 'yo simbólico' —el 'construido', de la estructura social y el del trabajo, el alienado y el reprimido—, como del 'yo pulsional' —el que conecta los aspectos corporales con los psíquicos, aquél que rige el deseo y obedece al placer—. Y si el 'yo deseante' del disfrute y la pasión sobrevive en el detalle y el fragmento, las instalaciones de Paloma Navares (Burgos, 1947) darán buena cuenta de ello. A través de la cita o la apropiación de clichés estéticos del pasado, Navares procede a la deconstrucción del cuerpo femenino según el ideal de belleza clásico, para desmontar el mito y reflexionar sobre la utilización de la imagen de la mujer en el arte occidental.

Ambientes inundados por potentes claroscuros en el uso de la luz y las transparencias, las instalaciones de Navares recrean unos escenarios evanescentes a medio camino entre la imagen real y la onírica. Paisajes dramáticos y altamente estetizados descubren territorios de fragmentos regidos por el deseo, que cuestionarán el cuerpo de la mujer, joven y bello, como ensoñación del recreo masculino a lo largo de toda la historia de la humanidad. Sin embargo, los interrogantes que suscita un mundo moderno cambiante a

velocidades insospechadas, mantiene viva la duda sobre el avance o el retroceso, el carácter real o ficcional, de lo que allí se muestra.

Pasado y presente se dan la mano en las instalaciones de Paloma Navares. Venus y Evas plásticas, personificaciones del ideal de belleza de tiempos pasados, nos recuerdan que la historia de la estética sigue su curso de opresión modelando a placer el cuerpo y la identidad de la mujer. [4.6] Si a lo largo de la historia el arte se ha servido del cuerpo femenino en la representación del ideal de belleza estético de su tiempo, hoy, la moda y la publicidad toman el relevo. El avance de las ciencias genéticas y la cirugía plástica harán del deseo una realidad. "Los sectores económicos rentables —considerando sólo la moda, la medicina, la farmacia, la cosmética, la forma física, el bienestar—", señala Barbara Wally, "se alimentan hoy en día de este deseo de perfección corporal de juventud y belleza eternas y al mismo tiempo se atan las energías creativas, la libertad de pensamiento y la acción de los hombres a través de estos deseos."³⁸⁷

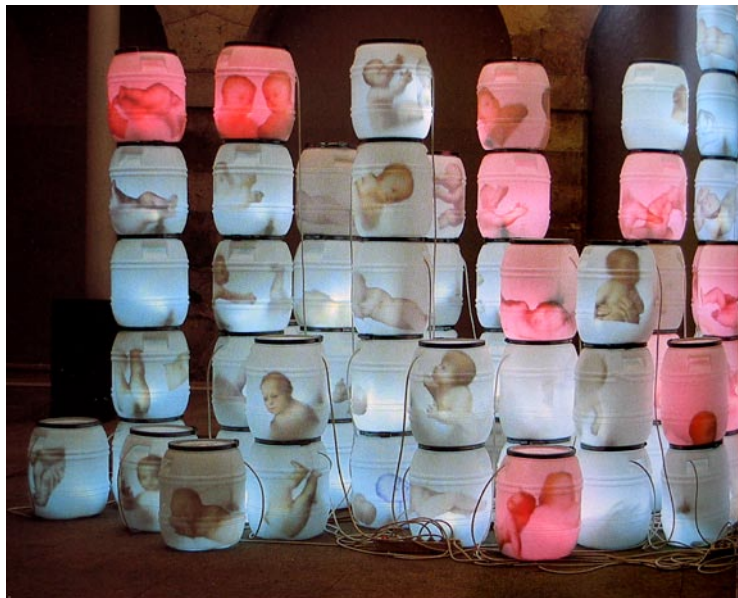
La percepción borrosa, onírica e irreal de los ambientes en las instalaciones de Navares nos conduce a otra situación que no puede pasar desapercibida. Es la que tiene que ver con su forma personal de contemplar el mundo debido a su dolencia ocular, que la obliga a largas convalecencias en hospitales privada de luz y, por tanto, de visión. Su percepción del mundo sensible en esos momentos se vuelve torpe, provisional, cercana a la visión onírica de los sueños y la imaginación.

Con *Almacén de silencios* (1994-5) [4.7] exploraremos las características físicas y los discursos habituales en las instalaciones de Navares. Una habitación en completa oscuridad —la única iluminación que permite la visión proviene de la misma instalación— constituye el recinto. En la pared del fondo descansa una estantería metálica industrial de cuatro cuerpos que soporta veintidós recipientes de metacrilato transparente. Cada uno de los recipientes, iluminados individualmente con luz fluorescente, contiene en su interior una transparencia en color —fotografía cibatron— con la imagen de un fragmento de algún cuerpo femenino extraído del repertorio pictórico-iconográfico de la historia del arte occidental.

Tanto de origen mitológico como de origen bíblico o cristiano, el cuerpo de la mujer se ha presentado siempre como símbolo del deseo masculino y del ideal de belleza de sus respectivas épocas. La disección, el encapsulamiento y el almacenamiento de partes y órganos de cuerpos de mujeres de otras épocas, evocan, sin embargo, cuerpos futuristas post-humanos en proceso de destrucción-cons-

387 WALLY, Barbara; "La ventana hacia el alma. Los nuevos trabajos de Paloma Navares" en *Paloma Navares. Al filo*. Fundación Telefónica. Madrid, 2003. pág. 31. Catálogo de exposición.

[4.8] Paloma Navares. *Luz del pasado*. 1994-7. Instituto en Burgo de Osma.



[4.9] Paloma Navares. *El intangible mundo de las vírgenes*. 1996. Vista parcial.

[4.9] Detalle del pecho de Venus.



trucción. La asepsia, la pulcritud y la nitidez de unos escenarios altamente estetizados a través del uso del claroscuro, la iluminación direccionada y la transparencia, evocan recintos quirúrgicos, bancos de órganos o laboratorios de proyectos genéticos propios de la literatura ciberpunk o, quizás, del presente inmediato.

No obstante, lo que podría contemplarse como liberación y caída definitiva de la tradicional ecuación ‘imagen femenina = ideal de belleza establecido’ en un mundo post-humano regido por los cambios, las herramientas tecnológicas, los nuevos paradigmas y el cuestionamiento de la realidad corporal; lamentablemente, no hace sino ahondar en los mismos condicionantes patriarcales dominantes. Sólo los cuerpos de mujer jóvenes y bellos, dictados por la publicidad y el deseo masculino, alcanzan visibilidad hoy en el ámbito de la representación. En consecuencia, la mujer actual, con más herramientas a su alcance que nunca, configura desde allí su identidad corporal ‘a la carta’, amoldando su cuerpo a los mismos dictados y actualizando el pasado en un tiempo eterno. Si cabría pensar que el nuevo milenio dotaría finalmente a la mujer de la capacidad para repensar su propia identidad y representación, hoy los productos estéticos y las nuevas técnicas de rejuvenecimiento quirúrgico siguen revelando un ‘yo psíquico’ y un ‘yo corporal’ femenino al servicio del deseo masculino.

A partir de la segunda mitad de la década, las instalaciones de Navares amplían el arquetipo iconográfico ‘mujer’ con otro estrechamente relacionado: el del ‘recién nacido’. En la mayoría de los casos se trata también de imágenes de bebés extraídas de representaciones pictóricas del pasado. Las escenografías básicamente siguen siendo las mismas. Habitaciones en penumbra de imágenes evanescentes, tratadas con fuerte iluminación localizada y en ocasiones con sonido. La transparencia en color —fotografía cibatron— seguirá siendo el soporte de la imagen, que se presentará en el interior de cubículos de metacrilato, bidones o bolsas de plástico. Las similitudes entre éstos y las herramientas hospitalarias o de laboratorios de pruebas —como las incubadoras o los tubos de ensayo— son más que evidentes. [4.8]

El intangible mundo de las vírgenes [4.9] es una instalación de 1996 en la que Navares cambia el habitual formato de la estantería y el recipiente de metacrilato, por bolsas de plástico pendientes del techo a través de cánulas de silicona. El interior de una habitación en penumbra, de tonalidad azul por el color del techo y del suelo, multiplica sus dimensiones aparentes por el empleo de paneles-espejo adosados a los muros. Del techo cuelgan bolsas transparentes en cuyo interior descansan los cuerpos de bebés, iluminados a través de cableado eléctrico que penetra en su interior,

aportándoles también tonalidad azul. Se trata de imágenes de niños representados en el arte pictórico entre los siglos XV y XIX. Sobre la pared central el pecho de la *Eva* de Durero desprende una potente luz de fluorescencia blanca. Es desde ahí que una cánula conecta con el sistema de generación eléctrica y abastece de luz-alimento el interior de las pequeñas bolsas. Un sonido ambiental sugiere la existencia de líquidos en movimiento.

Si en la mayoría de las instalaciones de Navares la acumulación de envoltorios donde preservar bebés —bolsas, cajas o bidones de cristal— enfatizan la sordidez de unos ambientes post-humanos de clonación experimental en la creación de vida humana, en *El intangible mundo de las vírgenes*, sin embargo, las bolsas precintadas y suspendidas, los tubos de alimentación energética, junto con la ambientación sonora de líquidos en movimiento, sugerirán también procesos en relación con lo orgánico y la naturaleza humana. La ingeniería genética, las técnicas de reproducción asistida y la clonación posthumanas, parecen todavía recordarnos el ejercicio de la maternidad, la vulnerabilidad de la carne y la transmisión natural del código genético de un tiempo humano. Paisajes a caballo entre lo ‘humano’ y lo ‘post-humano’, en los que las diferencias entre la humanidad y la electricidad acaban por disolverse. Ambientes cibernéticos en donde el peso de los condicionantes históricos heredados, representados a través de la belleza corporal de la *Eva* y el ejercicio de su maternidad, evocan los ámbitos tradicionales en los que tradicionalmente se ha encerrado la representación y la identidad femeninas.

El ‘principio de placer’, eternamente conectado a su contrapuesto ‘principio de realidad’ e ‘insatisfacción’, serán contenidos habituales en la producción artística de Ana Laura Aláez (Bilbao, Guipúzcoa, 1964). Desde ahí explorará la naturaleza de los ámbitos en los que tradicionalmente se encierra a las identidades, principalmente la de la mujer —pero también la del hombre—, para intentar la transgresión-reveindicación genérica de ‘lo femenino’. Mediante una decidida subversión irónica de las escalas de valores, Aláez reafirmará sin tapujos, la identidad femenina en el terreno de la superficialidad, la belleza, el hedonismo, el adorno, el deseo, el afecto, la seducción o la mascarada. Se recreará en las estrategias del fetiche, la publicidad y el espectáculo hasta alcanzar, en palabras de Ana Martínez-Collado, la ‘hiperbolización de la feminidad’.³⁸⁸ [4.10]

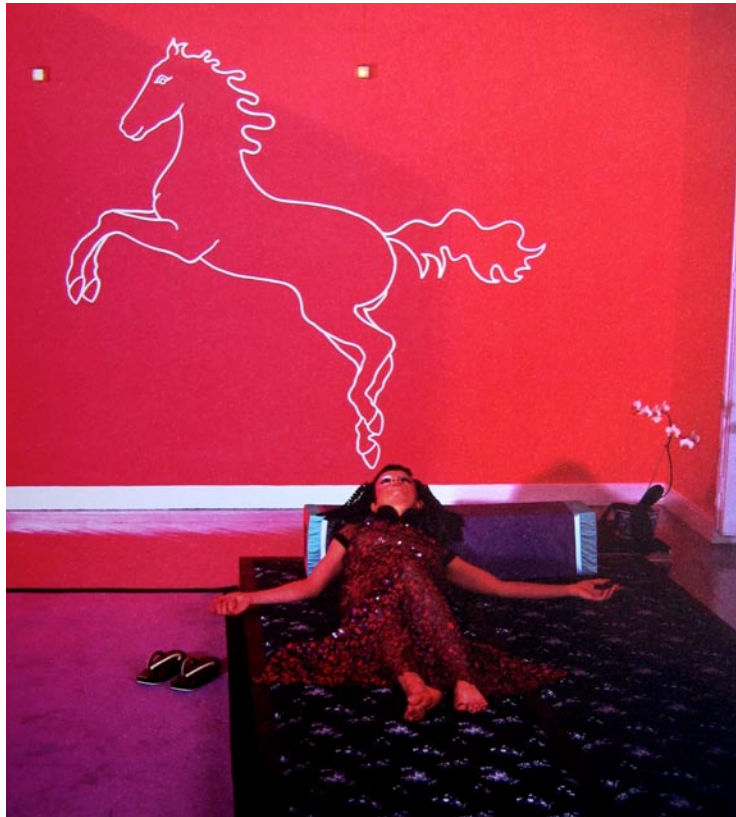
Es el juego de la transformación y el reconocimiento de lo ficcional en la construcción de géneros e identidades que nos constituyen

³⁸⁸ Según la especialista Ana Martínez-Collado: “Reconocimiento de que es la feminidad misma la que se construye como una máscara —como una pantalla decorativa que esconde una no-identidad” Ana Martínez-Collado en “Ana Laura: La identidad construida” en *El punto ciego...* op. cit. pág. 26.

[4.10] Ana Laura Aláez. *Brothel*. 1999. Galería Juana de Aizpuru. Madrid. Vista general de la instalación.

[4.10] Artista en el interior de la instalación *Brothel*.

[4.11] Retrato de la artista. Fotografía.



como individuos, lo que Aláez explotará hasta el paroxismo. “Estrategia de esta *performance* moderna”, relata Martínez-Collado, “que juega a multiplicarse en las máscaras. Sabiendo que, detrás de la ficción, la construcción de esa identidad no es más que otra ficción que está más allá de las diferencias sexuales”.³⁸⁹ Sus instalaciones, universos autónomos alimentados a través de toda la banalidad de nuestra cultura moderna del espectáculo, competirán por ser los más espectaculares, los más banales y los más ‘modernos’. Instalaciones hiper-estetizadas para el recreo de la fantasía del deseo, en el intento *pop* de subvertir el orden “[intercambiando] lo serio e importante [...] por lo alegre y ligero de la puesta en escena, y el desazón subyacente por el alivio y la desenvoltura en la acción y en el ‘display’”, acercando alta y baja cultura.³⁹⁰

Tras su inicial producción de series fotográficas en la que la artista da rienda suelta a su perfil narcisista posando como “una Lolita siempre permanentemente joven y pura”³⁹¹ y hablando sobre la estetización de lo privado, será a partir de 1997 cuando se decida por el empleo de la instalación. La ropa, los productos cosméticos, los complementos, la moda, el diseño, la cultura de club, la música, las drogas de diseño... constituirán los pilares indispensables de sus escenarios. [4.11]

Astronautas (1988) [4.12] es una instalación compuesta por cuatro trajes espaciales pendientes del techo y la fotografía de un@ contorsionista vistiendo uno de ellos. Los materiales empleados, telas espaciales livianas y tornasoladas arrojando carcasas corporales de alambre tensado, evocan un universo *girly* flotante e ingravido, de colores pasteles y brillos iridiscentes que, sin embargo, evitan cualquier referencia inmediata de género.³⁹² No hay nada en estos trajes espaciales volátiles que nos remitan a un sexo específico, en todo caso remitirían a un género a-sexuado. Además de enfrentar al espectador con los condicionantes sociales en la interpretación de la realidad, Ana Laura invita a fantasear con la posibilidad de un universo transexual, andrógino de identidades confusas, dominado por la *performance*, el juego de la transformación, el engaño, y

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ BLANCH, Teresa; “Fly-Time” en Ana Laura Aláez. Gure Artea 96, Gobierno Vasco. Bilbao, 1997. pág. 18. Catálogo de exposición.

³⁹¹ SÁENZ de Gorbea, Xabier; “Perversión del modelo” en *Ibidem*. pág. 8.

³⁹² Según la historiadora Teresa Blanch, la imagen de ilusión galáctica que Aláez utiliza repetidamente a partir de 1995, le “sirve tanto para simbolizar los estados a la deriva de nuestra personalidad, un campo gravitacional en el que por encima de los objetos importan las energías de atracción, como para suplantarse el peso aurático de la escultura por un espacio escultórico en levitación [...] donde nada se sublima y todo se puede perder en un instante.” Teresa Blanch; “Fly-Time” en *Ibidem*. págs. 38-40



[4.12] Ana Laura Aláez. *Astronautas*. 1988. Kunstraum Innsbruck. Vista general de la instalación.

[4.12] Vista parcial.



[4.13] Ana Laura Aláez. Retrato de la artista con la maqueta de *She astronauts*.

[4.13] Ana Laura Aláez. *She astronauts*. 1997. Sala Montcada. Fundación la Caixa, Barcelona. Vista de la instalación desde la calle.

[4.13] Vistas del interior.



la multiplicidad, que tienen lugar a diario en nuestras existencias “como formas poéticas de sobrevivencia”.³⁹³

La experiencia inter-subjetiva. El concepto de co-habitación

Si bien la ‘subjetividad’ nunca puede existir de modo independiente, necesitando de la existencia de otras ‘subjetividades’ para ser desde allí formulada, y de otros territorios que la crucen para convertirse ella misma en territorio; el tema de la ‘otredad’ y la ‘inter-subjetividad’ en las relaciones humanas, el tema de las ‘micro-minorías’ o territorios mínimos de intereses particulares con los que la gente se identifica, devendrá material discursivo de primer orden en la mayoría de las instalaciones de este período. Al tiempo que se desarrolla la tecnología interactiva, los artistas explorarán también los misterios de la sociabilidad y la interacción.

Interesados en el concepto de ‘co-habitación’ y en los modelos de sociabilidad, temas de máxima actualidad como el feminismo, el mundo gay, la identidad étnica, la tribalidad urbana, la posición social..., pero también el ámbito privado de lo familiar, la intimidad doméstica o los espacios corporativos, serán los territorios político-existenciales más explorados desde la práctica de la instalación. “Parámetros todos”, explica Boris Groys, “que el arte de la modernidad clásica quería trascender y negar” en pos de conceptos de valor universal, “y que ahora deciden la perspectiva desde la que la obra debe ser contemplada e interpretada.”³⁹⁴

“Consolidada una realidad especular que conjuga el ser con el aparecer, la ficción, la imagen o el espejismo con la verdad, el sujeto queda en suspenso, hendido en ese remolino envolvente que recorre sin brújula, cuyos pasadizos atraviesa una y otra vez sin percibir la repetición o, de percibirla, sabiéndose incapaz de hallar la vía que permita la ruptura del dédalo-maleficio. Los espacios son no-lugares, la vida una interminable experiencia de prestado, un alquiler donde no cabe otra salida que estetizar transitoriamente algo que no nos pertenece. Es el triunfo del mundo como instalación.”

Alberto Ruiz de Samaniego ³⁹⁵

³⁹³ *Ibidem*. pág. 40.

³⁹⁴ GROYS, Boris; “El contexto figurado” en *Toponimias* (8). Ocho ideas del espacio. Fundación La Caixa de Madrid. Madrid, 1994. pág. 44. (Catálogo de exposición).

³⁹⁵ Ruiz de Samaniego, Alberto; “Paisaje endémico” en *Dialog*. Kunst Im Pavillion. Pabellón de España. EXPO 2000, Hannover. s/n. Catálogo de exposición.

En el profundo entendimiento de que el juego ficcional de identidades tiene su punto álgido en la interacción social y en el proceso *voyeurista*-exhibicionista de mirar y ser visto, algunas de las instalaciones más polémicas de Ana Laura Aláez explorarán estas mismas cuestiones; además de trabajar con las ideas mercantilistas de ‘negocio’, ‘relación profesional’ y ‘clientela’ de nuestro modelo social consumista. Nos referimos a instalaciones como *She Astronauts* (1997) o *Dance & Disco* (2000). [4.13] [4.14] Ambas, recreaciones de dos modelos socio-profesionales para el esparcimiento, con gran éxito entre la población juvenil: una tienda de ropa *fashion* y un *nigh club*, respectivamente.

A caballo entre la función cultural y estética del arte y la utilitaria del modelo mercantil real, la artista explora las relaciones de ambigüedad entre la idea de contemplación, disfrute, placer y uso en la sociedad del espectáculo. En un momento en el que las artes plásticas han alcanzado las esferas propias del ocio, las conexiones que se establecen entre el modelo económico de la actividad profesional y el modelo de la cultura institucional, son más que evidentes. El espectáculo como arte y el arte como espectáculo, ambos mundos relacionados que atienden a la dinámica del deseo que mueve la economía y funcionan a través de las mismas relaciones de proveedor, cliente, mercancía y comisión.

Consciente de la imposibilidad de sustraerse a la cultura del comercio en la ‘nueva democracia del consumidor’, las instalaciones de Aláez se nutren de la epidemia de imágenes mediáticas, iconos populares y de estrategias publicitarias que gobiernan nuestra percepción de lo real. ¿Construcción paródica capaz de precipitar la reacción crítica, o celebración obscena y fetichista de una maravillosa y fascinante cultura de masas? El espectador tiene la última palabra.

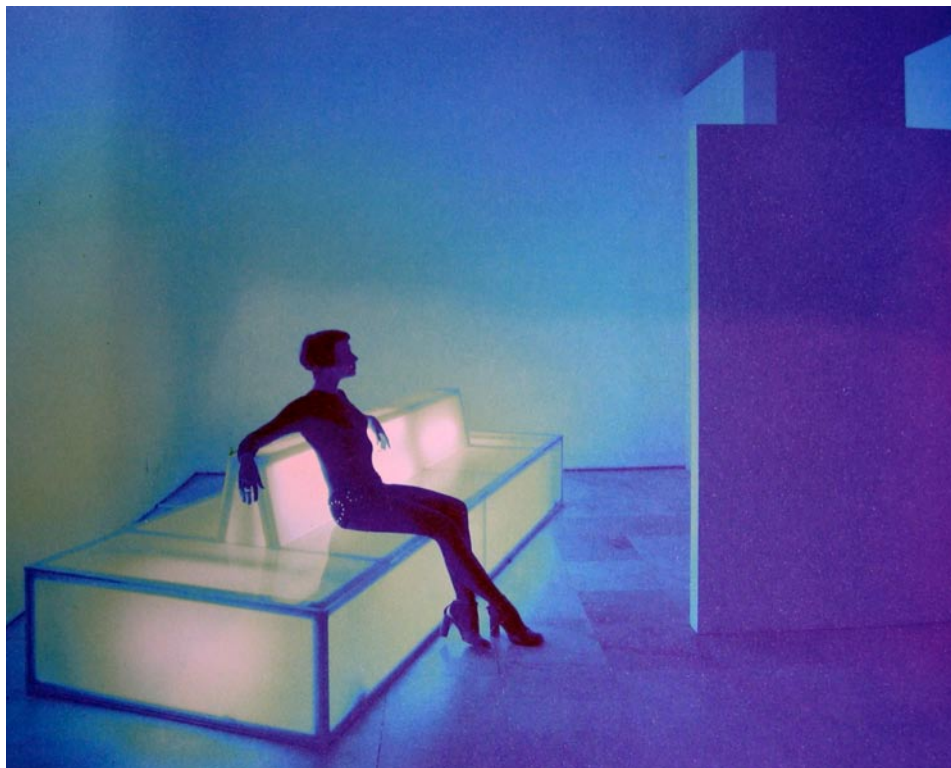
Explotando al máximo el poder del deseo que despierta la mercancía, con su alto grado de espectacularidad, teatralidad, *glamour* y belleza, las instalaciones de Ana Laura fomentan el diálogo creativo entre el arte y las estéticas del consumo, además de la ambigüedad entre la función estética de la contemplación y la función utilitaria del uso práctico. Territorios ampliamente explorados por el arte desde el movimiento pop. Recordemos que las carreras de algunos de los más importantes artistas de la segunda mitad del siglo XX —Warhol, Jonhs, Rauschenberg, Rosenquist, etc.— comenzaron en algunos de los escaparates neoyorquinos. Y, como señala Marck C. Taylor, en muchos casos este arte resultaría más creativo y provocativo que el que se estaba realizando en las galerías.³⁹⁶

³⁹⁶ Taylor, Marck C.; “Duty-Free Shopping” en *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*. Hatje Cantz Publishers. Germany, 2002. pp. 45-50. Catálogo de exposición.

[4.13] Puerta trasera. Vista del montaje.



[4.14] Ana Laura Aláez. *Dance & Disco*. 2001.
Espacio 1. Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía. Vistas parciales de la instala-
ción.



En la actualidad, el *shopping* perpetuo se apodera de todo espacio habitable, revelándose como la actividad de recreo por excelencia de las sociedades opulentas. Mucho más que el mero acto de satisfacer nuestras necesidades elementales, el *funshopping* se comporta como ritual comunitario y público. El placer psicológico inmediato por la posesión del objeto y el acceso al estatus simbólico que éste permite, acaba por construir y modificar definitivamente nuestras identidades. Así, la adquisición de los productos más básicos, debido a su alta carga de contenido y esteticismo, se convierte en acto de autodefinición personal y de distinción social.³⁹⁷

She Astronauts (1997) se sostiene sobre estos mismos fundamentos. Fue una tienda de ropa en el interior de la sala Montcada de la Caixa, en Barcelona, que contó con la colaboración de artistas como Alberto Peral, Miss Yanna, Bene Bergado y Manuel Saiz. Acondicionada con el logo gigantesco de una chica astronauta sobre el suelo de la sala y la utillería habitual de cualquier negocio de trapitos *fashion* —bolsos, camisetetas, cinturones, chanclas...—, la instalación burlaba cualquier límite diferenciador entre arte, arquitectura, diseño de interior o moda. Aprovechando al máximo la circunstancia de que en nuestra sociedad hiperestetizada ‘todo se parece a todo, aunque nada es realmente lo que parece’, la instalación *She Astronauts* sumergía al visitante en el interior de un ambiente galáctico, glamouroso y próximo, fácilmente reconocible pero absolutamente extraño a la idea preconcebida de lo que cabría encontrar en una galería de arte.

Exactamente igual que el modelo comercial de una tienda de ropa *trendy* o de un *night club*, el espacio artístico de la galería o el museo enfatiza las relaciones sociales de co-habitación; actuando como lugares de encuentro para personas que comparten mentalidades similares, y aportando estatus social y gratificación psicológica de distinción y pertenencia. El rutinario flujo humano que facilitan estos eventos culturales, se convierte en material imprescindible en las instalaciones-negocio de Aláez.

El mismo proceso de reconocimiento/extrañamiento, realidad/ficción, uso/contemplación, funcionaba dentro en la instalación *Dance & Disco* (2000) aunque, en este caso, el modelo a reproducir sería el de una discoteca *cool*. En palabras de Rafael Doctor —comisario del proyecto—: “el *club* ideal que a ella, y a muchos de nosotros, nos hubiera gustado disfrutar en una ciudad tan dedicada a la fiesta como es Madrid.”³⁹⁸ Instalada en el interior de Espacio Uno del MNCARS,

durante el tiempo de exposición funcionó realmente como un *night club* donde escuchar música *dance*, bailar, beber y socializar. “Durante las mañanas”, explica Rafael Doctor, “el bar permanecía abierto y se podía contemplar todo aquello como una instalación más. Por las tardes, sin embargo, el lugar tomaba vida y la contemplación no tenía validez si no era seguida de la participación real.”³⁹⁹

Dance & Disco consistió en dos ambientes diferenciados. El primero, de tonalidades blanco y fucsia, acogía dos plataformas ovaladas con sus luces de colores que funcionaban como pista de baile, además de la barra y la cabina del dj —por la que pasarían “algunos de los mejores dj’s del momento”—. El segunda estancia “estaba presidida por un gran banco de luz azul que daba paso a un laberinto” con proyecciones ovals sobre las paredes, el techo y el suelo, de temática esencialmente gay en las que chicos y chicas posaban desnudos tocándose sensualmente. Esta segunda estancia, según el comisario, incluiría “un espacio negro, un cuarto oscuro, haciendo un guiño positivo a los bares de ambiente gay donde los contactos físicos son esporádicos.”⁴⁰⁰ La proyección del techo con el rostro de la artista a modo de ojo omnipresente, presidía vigilante la gran bacanal. Además, el espacio haría las veces de pasarela de moda por la que desfilarían los diseños de algunos de los amigos de la artista. Todo coincidiendo en un ambiente excesivo, donde lo suerfluo, la espectacularidad, el derroche, el esparcimiento, la belleza y la seducción, se aproximaban al arte y el arte a la vida.⁴⁰¹

“[...] Si viviera en Bosnia, no tener novia no sería lo más importante del mundo pero aquí, en Crouch End, sí lo es. Aquí lo necesitas todo para no venirte abajo; necesitas gente a tu alrededor y que continuamente te sucedan cosas. De otra manera, tu vida sería como alguna de esas películas sin presupuesto, sin decorados, sin localizaciones ni actores secundarios, en la que un tipo solitario mira a la cámara sin nada que hacer ni nadie con quien hablar. De ser así ¿quién creería en tu personaje? [...]”

397 Para más información sobre este tema consultar el catálogo de la exposición. *Ibidem*.

398 DOCTOR Roncero, Rafael; “Dance & Disco” en *Arte español para el exterior* en http://www.seacex.es/documentos/02_analaura_intro.pdf. (Última entrada el 23/11/2005).

399 *Ibidem*.

400 *Ibidem*.

401 En cuanto a la aceptación por parte de la crítica española, el comisario del proyecto informaba: “Los críticos del mundo del arte no quisieron entender nada y los más conservadores incluso sacaron un hacha de guerra que, aún hoy, cuatro años después, suelen utilizar poniendo a *Dance & Disco* como la aberración a la que el mundo del arte puede llegar.” *Ibidem*.

[4.15] Txomin Badiola. *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*. 1995/6. Vista parcial de la instalación. Macba, Barcelona.



[4.16] Eulàlia Valldosera. *Shelf for a hospital bathroom*. 1992.



Esa misma propensión compulsiva de llenar el vacío de nuestras vidas opulentas con toda clase de posesiones, objetos o residuos a la que se refiere Robert, subsiste también en las instalaciones de Badiola. Esa misma sospecha de que habitamos el mundo y organizamos nuestras vidas cual actor en su propia película, es también la que planea sobre la producción de Txomin.

Si las instalaciones analizadas de Ana Laura Aláez se interesaban por el investimento de subjetividad a través del ritual de interacción social en el espacio público; en las instalaciones de Txomin Badiola y Eulàlia Valldosera este mismo proceso se formulará desde la 'co-habitación' en el ámbito privado de lo familiar y la intimidad doméstica.

En *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (1995-6) [4.15] una construcción de madera de grandes dimensiones, características de Badiola, todos los elementos parecen aludir a esa vida cotidiana a la que se refiere el título. Las plantas maceteras, las sillas, la televisión y las fotos que incluye, recrean un ambiente doméstico reconocible, más o menos cercano al espectador. El principio desestabilizador, el desencadenante del extrañamiento posterior corre a cargo de los habitantes de la casa. A través de unas fotos y un monitor de televisión en el interior de la instalación, el espectador se esfuerza en reconocer a dos individuos encapuchados⁴⁰³ —uno de ellos de raza negra para reforzar el concepto de alteridad—⁴⁰⁴ con la extraña indumentaria corporativa de unos pantalones cortos de deportista y unas botas de militar. Dos actores performando un extraño diálogo entre ellos en el ritual

ordinario de sentarse, leer o bailar agarrados a ritmo de rock.⁴⁰⁵ Es, en definitiva, el juego entre el yo y el otro, un diálogo vacío, de pura pose, evocando la más absoluta de las incomunicaciones. En palabras del crítico e historiador Peio Aguirre: "la performatividad del género y la identidad negociándose constantemente a través del artificio de la representación."⁴⁰⁶

Es el extrañamiento que sufren los propios habitantes de esta casa, en su sentimiento de soledad, lejanía, desorientación y tristeza, lo que se apodera del espectador. Quizás en el obscuro reconocimiento de representar en el drama de la vida, el mismo papel que esos personajes anónimos entregados a la búsqueda desesperada de lugar, de humanidad, de identidad. Quizás también en la premonición de que tras el derrumbe de certezas no hay posible escapatoria, sólo indigencia, extrañamiento y melancolía. Sobre la aspiración a la autonomía del arte del proyecto moderno y sus obras de arte, el filósofo y escritor Eugenio Trías diría: "objetos desconsoladoramente neutros y triviales [...] con ironía y humor trágico de una aspiración hacia un fundamento absoluto aun a sabiendas que tal cosa no existe."⁴⁰⁷

La realidad doméstica, la casa, sus iconos, los objetos personales, la felicidad o la decepción en los avatares de la relación con el 'otro' en el ámbito familiar, son también algunos de los temas principales que explotan las instalaciones de Eulàlia Valldosera [4.16].

Relationship (1997) [4.17] es una instalación de proyecciones de diapositivas que tiene lugar en un espacio en penumbra de 6 x 5 metros. Sobre una pared en blanco con algunos accesorios de baño, como estantes con pequeños objetos y espejos, cuatro proyectores con una imagen fija y otros tres con ochenta diapositivas diferentes cambiando cada dos segundos, consiguen crear un ambiente doméstico intangible de percepciones alucinatorias en perpetuo cambio.

Las diapositivas proyectadas son las imágenes grabadas de unas situaciones propuestas por la artista, y representadas por una actriz profesional y un grupo de amigos en la casa de uno de ellos. El grupo ensaya diferentes tramas relacionales planteadas por Eulàlia frente a una cámara fija que graba todos los movimientos. Los personajes no se conocen entre ellos, y la inexperiencia y la proximidad

⁴⁰² Robert es un personaje literario de Nick Hornby y la cita un pasaje extraído de su novela *High Fidelity*, publicada por Víctor Gollanz en Gran Bretaña en 1995. pág. 59. En algunas ocasiones Txomin Badiola ha señalado, entre otras, la lectura de esta novela como determinante en su vida, y, ciertamente, se aprecian las analogías en los universos de ambos creadores. Las instalaciones de Badiola y los actores que deambulan por ellas comparten recuerdos a los personajes y los ambientes que retrata Hornby en sus novelas.

⁴⁰³ "La sexualidad", en palabras de Manel Clot, "aparece representada como un juego de máscaras y de disfraces, en el que no parece posible registrar ningún tipo de forma simbólica esencial y estable. De este modo el deseo, la pulsión a poseer aquello que se muestra como abarcable, no confirma al sujeto que mira en su identidad, sino que, por el contrario, lo cuestiona, potenciando su calidad de entidad dividida." CLOT, Manel: "Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola" en *Malas Formas*. op. cit. pág. 38.

⁴⁰⁴ Explica Manel Clot sobre la figura de la alteridad en la instalación *Vida cotidiana...* de Txomin Badiola: "El tema fundamental de estas piezas es el 'Otro'. El Otro como constituyente de un Yo fragmentario y descentrado. Por tanto, la imagen de lo humano es una presencia frente a la que el visitante se encuentra constantemente, y actúa como una especie de reflejo." *Ibidem*. pág. 37.

⁴⁰⁵ "[...] en ocasiones, sujetos masculinos asumen comportamientos atribuidos comúnmente a la representación convencional de la condición femenina, como son el baile o el uso del maquillaje", reconoce Manel Clot sobre los personajes en las instalaciones de Badiola. *Ibidem*. pág. 40.

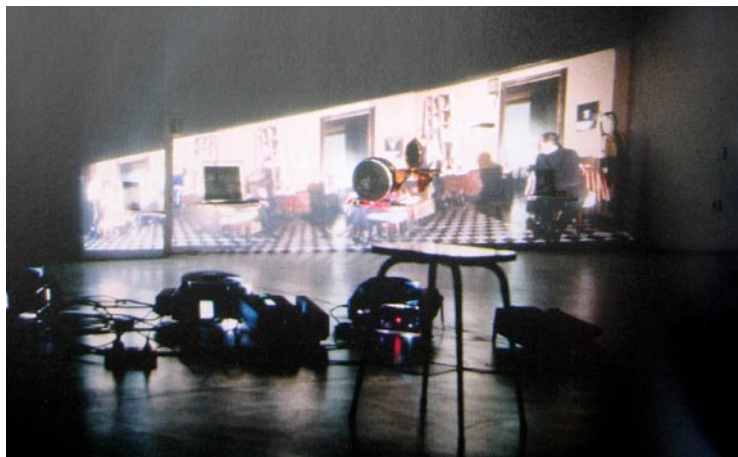
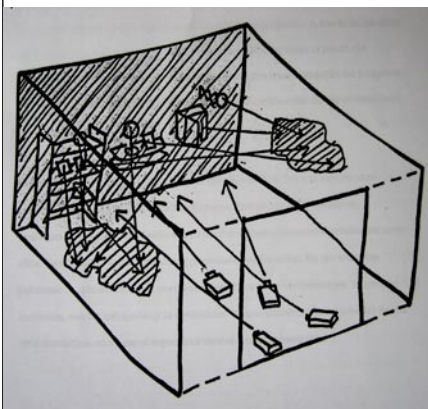
⁴⁰⁶ AGUIRRE, Peio; "Hablando de malas maneras" en *Ibidem*. pág. 24.

⁴⁰⁷ Eugenio Trías. Citado por BADIOLA, Txomin; "Notas sobre intenciones y resultados" en *Txomin Badiola. Esculturas 1990-93*. Nave Sotoliva. Puerto de Santander, 1993. pág. 27.

[4.17] Eulàlia Valldosera. *Relationships*. 1997.
Dibujo preliminar.

[4.17] Vistas parciales de la instalación.

[4.17] Serie de diapositivas.



dad de algunas de las situaciones que propone Valldosera generan diversión y tensión a un mismo tiempo. El propósito es revelar los contrastes en el dominio de los recursos expresivos entre el actor profesional y el hombre de a pie, que “ante la cámara se hace patente su falta de autodominio”,⁴⁰⁸ señala la artista.

El resultado final es una instalación cuasi-interactiva con la que el espectador comparte el espacio representacional, incluso parece participar directamente de las situaciones domésticas y cotidianas que las imágenes proponen. “La luz me permite desdoblar la realidad”, comenta la artista, “tiene origen y un final: se origina en un artefacto y finaliza cuando choca con un plano soporte, transformándose en un producto bidimensional... Lo que ocurre por el camino en un vacío que debe llenar el espectador [...] De ese modo, el espacio, el vacío se anima.”⁴⁰⁹ A través de los siete proyectores esparcidos sobre el suelo direccionados todos hacia la pared, con accesorios de baño, varios espejos situados estratégicamente recogerán las imágenes que, a su vez, se reenviarán fragmentadas a las paredes adyacentes donde se mezclarán levemente unas con otras. Sobre la naturaleza del espejo en sus instalaciones la artista explica: “Aluden al individuo, a su identidad, a su vanidad. Los espejitos giran interminablemente y mueven las proyecciones por el espacio [...]”⁴¹⁰

Los *collages* de imágenes solapadas permiten vislumbrar las acciones de unos personajes en situaciones domésticas dispares. Tan pronto están sentados, dialogando, leyendo pacíficamente, como discutiendo, llorando o peleándose entre ellos. Se adivina la tensión cotidiana provocada por los celos, las envidias, las pulsiones... que dificultan la convivencia pacífica entre los habitantes. En otras ocasiones, son las carcajadas y la cordialidad las que disuelven la tensión del drama vital doméstico. “Quiero hablar de la transitoriedad de muchos conceptos que se asocian tradicionalmente a la idea del individuo, su identidad, su origen”, explica la artista, “conceptos como hogar, familia o maternidad aparecen en su forma provisional, como ocurre en la realidad, no son conceptos fijos por más que la sociedad conservadora quiera convencerse.”⁴¹¹

En los intersticios de lo moderno ⁴¹²

“El desconcierto y el pasmo con el que asistimos a la hiperrealización del mundo, a este desamparo de sentido es tal, que su invocación es lo único a lo que uno puede asirse. El hecho de la constatación de que vivimos en un mundo fragmentado no quiere necesariamente decir que esté conjurada para siempre la aspiración a cierta unidad. Lo que sucede es que esta unidad deberá ser capaz de congrega lo incongregable, reordenar en órdenes caóticos, en definitiva negarse a sí misma y favorecer un flujo transformador en los sistemas sobre los que se asienta.”

Txomin Badiola⁴¹³

Dice Paul Klee (1920) en su *Confesión creadora*: “Cuando un punto se hace movimiento y línea, ello requiere tiempo. Lo mismo ocurre cuando una línea se desplaza para convertirse en superficie. De igual manera el movimiento de superficies crea espacios”. Paul Klee⁴¹⁴

De nuevo el diálogo-discusión entre dos arenas en principio antitéticas: ‘utopía/realidad’, ‘realidad/representación’, constituye la base discursiva de una parte importante de las instalaciones en los noventa. El interés por articular el arte desde lo social, de encontrar para éste una posición coherente a su tiempo, no significó, sin embargo, desahacerse del legado conceptual histórico-artístico; todo lo contrario. Los planteamientos y las generalizaciones abstractas de un arte utópico del pasado, dialogarán con las nuevas preocupaciones por establecer vínculos vivos con realidades psicológicas, históricas, políticas, antropológicas o morales, del presente.

La producción de artistas como Carles Pujol, Tom Carr y Juan Muñoz, analizada en el capítulo anterior bajo el epígrafe “El impulso neobarroco”, o la de otros como Isidoro Valcárcel Medina o José Luis Alexanco en los setenta, anunciaban ya el posicionamiento ‘intermedio’ en la estrategia de reducir distancias entre el legado de la tradición artística y el uso los ‘nuevos medios’ o medios tecnológicos. Un fenómeno internacional que hunde sus raíces en la

⁴⁰⁸ Eulàlia Valldosera; “Descripción de las obras y textos de la artista” en *Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000*. op. cit. pág. 222.

⁴⁰⁹ Eulàlia Valldosera; “Conversación. Nuria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera” en *Eulàlia Valldosera...* op. cit. pág. 190.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*. pág. 191.

⁴¹² Tomamos prestado el epígrafe del artículo de Simón Marchán “Badiola: En los intersticios de lo moderno” publicado en *Esculturas 1990-93*. op. cit. págs. 75-86.

⁴¹³ BADIOLA, Txomin; “Notas sobre intenciones y resultados” en *Ibidem*. págs. 27-36.

⁴¹⁴ Paul Klee en su *Confesión creadora* (1920). Citado por JIMÉNEZ, José; “Pensar el espacio” en *Conceptes de l’espai*. op. cit. págs. 82-6.

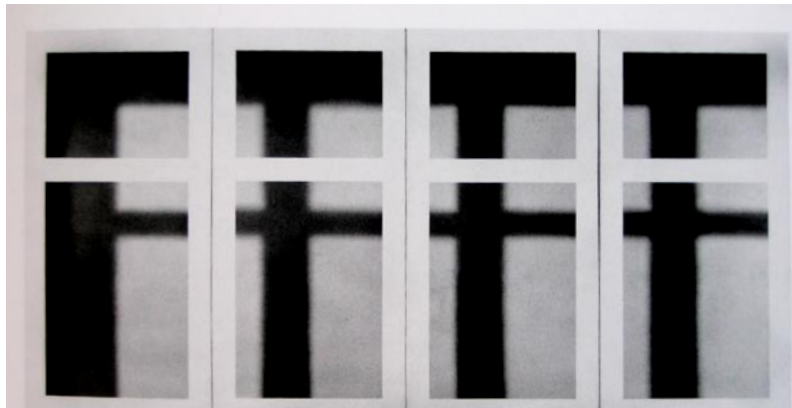
[4.18] Marinus Boezen. *Windows*. 1968.

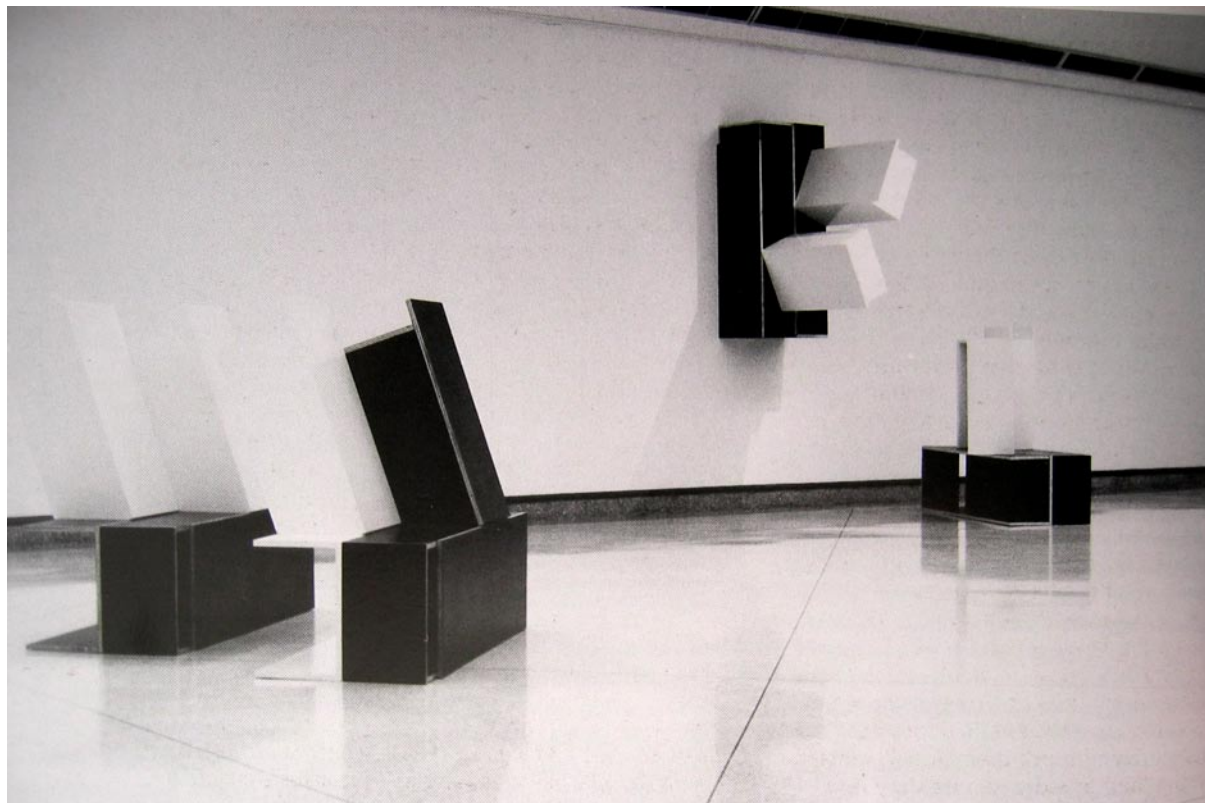
[4.20] Giulio Paolini. *Delfo*. 1965.



[4.19] Gerhard Richter. *Window*. 1968 .

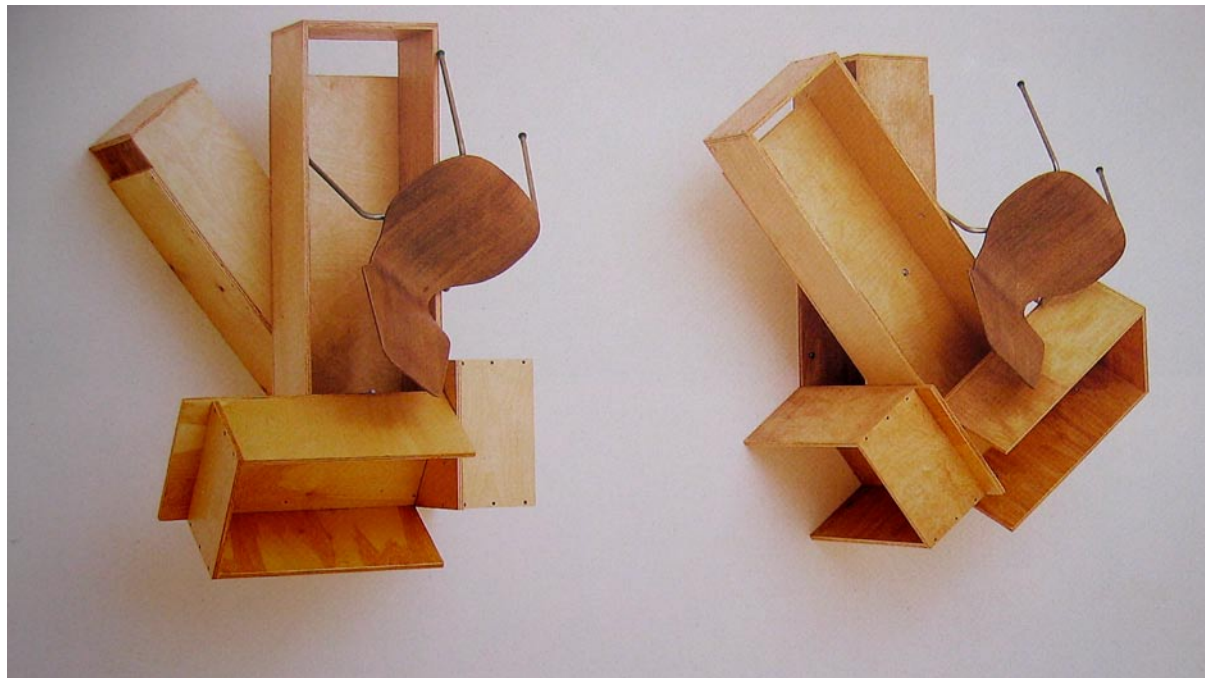
[4.21] Pedro Cabrita Reis. *True Gardens*.
2005. Haunch of Venison Gallery. London.





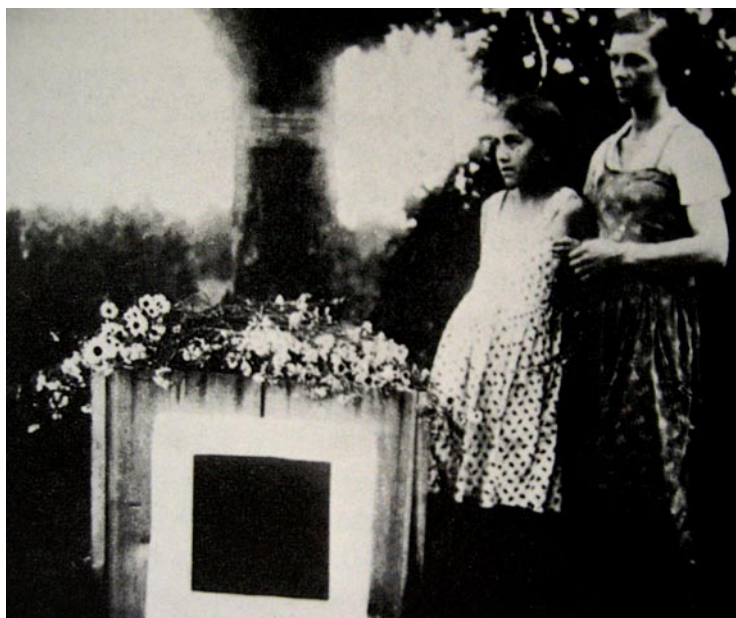
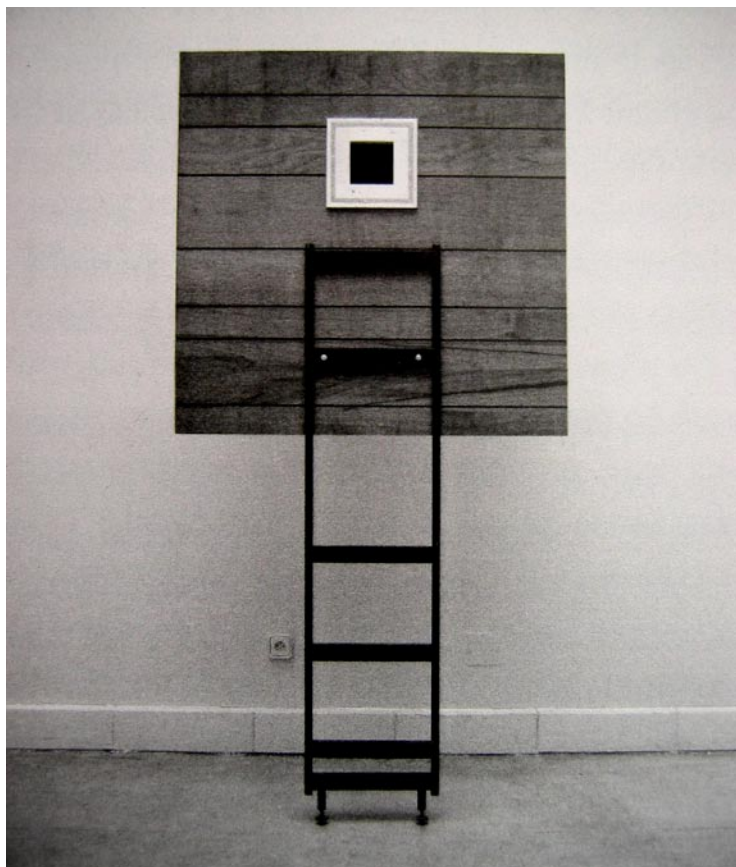
[4.22] Txomin Badiola. *Cuatro sillas*. 1991.
Construcción en madera pintada.

[4.23] Txomin Badiola. *Double Trouble*. 1990.
Dos piezas de madera y dos sillas. 153 x 114
x 41 cm.



[4.24] Txomin Badiola. *Una*. El visitante. 1993.

[4.25] Una y Natalya Andreevne sobre la tumba de Malevich.



década de los sesenta cuando artistas tan diversos como el danés Marinus Boezem (1934), [4.18] el alemán Gerhard Richter (1932) [4.19] o el italiano Giulio Paolini (1940) [4.20] —todos ellos ocupados en investigaciones conceptuales sobre el desenmascaramiento de la puesta en escena del espacio de representación—, buscaban cambiar la dirección de las artes plásticas a través de la experiencia estética sustentada en el acontecimiento mental y vivido. Sus cuerpos de trabajo entroncarán muy claramente con una sensibilidad híbrida que en los noventa sigue preocupada por la reflexión analítica de la representación en el arte, es el caso de artistas de prestigio internacional como el portugués Pedro Cabrita Reis (1956), [4.21] el inglés Liam Gillick (1964), el belga Jan Vercruysse (1948) o el alemán Reinhard Mucha (1950).

El uso constante de la cita en la apropiación de la fuente moderna, revelará ahora nuevas aplicaciones, ninguna excluyente. ¿Imágenes triviales y clichés intelectuales en proceso irónico de desvelamiento, o instrumento al servicio de nuevos usos emocionales o efectos expresivos? Sea como fuere, de lo que se trata, en última instancia, es de cuestionar tanto el umbral de separación entre la realidad y la representación, como la validez de la obra de arte en relación a la experiencia vital de las personas.

Aunque bajo estos mismos parámetros cabría analizar muchas instalaciones producidas en los noventa, en este apartado abordaremos exclusivamente la obra de los instaladores Txomin Badiola y Pep Agut. Aunque con diferentes procedencias, los dos comparten un sólido *background* teórico-analítico en relación a la problemática artística del espacio de representación. Bien partiendo de la investigación pictórica —Agut—, bien desde la escultórica —Badiola—, ambos desembocaron en la monocromía y en la supresión de ilusión que les conducirá al espacio real de representación, y de allí a la instalación.

En estos artistas el deseo de salir del cuadro para trasladar y desarrollar su concepción de la plástica en un espacio tridimensional real, dominado por la tecnología y los nuevos mecanismos de visión, procede del mismo cuestionamiento crítico ilusionista que ya cautivara a los artistas de las vanguardias históricas. Un proyecto analítico que se venía fraguando progresivamente en las artes a través del cubismo, el suprematismo, el neoplasticismo o el constructivismo y cuya herencia será determinante en la producción de estos dos artistas. Tanto las investigaciones analíticas de un Malevich, como un Mondrian, un Rietveld, un El Lissitzky o, incluso, un Pollock, serán, como veremos, citas constantes en sus cuerpos de trabajo. Sus instalaciones habitables y recorribles, conjugarán pasado y presente, utopía y realidad en el intento por generar otros posibles lugares de representación.

En el caso de Txomin Badiola (Bilbao, 1957), durante el *boom* del mercado de la década precedente, quedaría encasillado bajo el reclamo publicitario de la ‘joven escultura vasca’. Algo de cierto, no obstante, habría bajo aquél *slogan*, a saber: la presencia de una nueva generación de artistas alejada de los aspectos formalizantes y tradicionales propios de la cultura vasca, y enfrentada definitivamente con la realidad de su tiempo, con los problemas del día a día. Una generación familiarizada con la realidad mediatizada por la televisión, con la cultura urbana y los conflictos socio-económicos, pero todavía seriamente interesada en la reflexión teórico-analítica de las artes.

Influenciado por los métodos y herramientas conceptuales de la práctica escultórica de Jorge Oteiza —quien se convertiría en modelo ejemplar para toda esta generación—, Badiola se confiesa deudor de su pensamiento moderno. De ahí, sus comienzos fuertemente marcados por un tipo de escultura de claras reminiscencias minimalistas, constructivistas o, incluso, suprematistas [4.22], que a primera vista podía haberse tildado de neocorservadora —como así sucedería—.⁴¹⁵ Pero nunca fue una cuestión tan simple. Detrás de las continuas citas a fuentes, de las habituales referencias históricas y de esa atracción mística por el cubo y sus transformaciones —idea derivada del cuadro suprematista en el espacio y explorada en profundidad por Oteiza—;⁴¹⁶ la paradoja, la ambigüedad y la duda supuestamente cuestionarían la validez utópica del proyecto moderno. Las estrategias deconstructivas que empleará en sus instalaciones, favorecerán también la desconcertante superposición de diferentes esferas de referencia operando a un mismo nivel [4.23].

Analizamos ahora *Una. El visitante* (1993) [4.24], un ensamblaje de pared de escasas dimensiones. Un formato típico de las obras de Badiola durante los años ochenta y principios de los noventa, a caballo todavía entre el objeto plástico autónomo y la instalación. Su sobriedad formal constructivista, sin embargo, contrasta con la complejidad de los significados que contiene. Sobre una de las paredes de la galería, a la altura de la vista del espectador, un panel a base de listones horizontales de madera, soportaba un cuadrado negro contenido en un marco blanco —alusión a lo que podría

ser una versión de la forma suprema del ‘cuadro negro’ de Malevich—.⁴¹⁷ [4.25] Una estructura geométrica de metal con peldaños, lugar de tránsito entre dos niveles, pondría en comunicación el espacio bidimensional del cuadro y el tridimensional del suelo, el de la ilusión plástica y el de la realidad exterior.

Sin embargo, la acusada desigualdad en la distancia entre peldaños difícilmente evocaría la funcionalidad de una escalera pero ¿qué otra cosa si no? Y en el caso de ser realmente una escalera ¿qué pretende alcanzar? El cuadro negro parece poseer la clave, o quizás no. Cuadro, cuadrado, ventana o mirador —motivo constante en las instalaciones de Badiola e imagen por excelencia de la pintura occidental— siempre anima a asomarse y mirar. Ventana como pura afirmación de penetrabilidad, constatación de la existencia de otra realidad y mirada como instrumento de poder para alcanzar ese más allá.

Pero la ventana de Badiola no está realmente abierta, está vacía y acaba frustrando el deseo del espectador de ver lo que hay detrás. El fondo negro, la planitud absoluta, niega representación alguna. Desde su negritud parece gritarnos ‘no más mitos, no más reclusiones culturalistas, no más aislamientos utópicos para el arte’, y sin piedad nos expulsa de inmediato al contexto exterior del que procedemos; en una especie de ‘fracaso fenomenológico’ tras el derrumbe de las ilusiones y utopías modernas. Al otro lado del espacio de la representación, la respuesta en Badiola tiende inexorablemente a la ‘duda intelectual’ y ésta, a la melancolía. En palabras del propio artista: “Hemos llegado a esta especie de ejercicio fáustico de conocimiento que consiste en ir desmontándolo todo; una situación en la cual parece que disponemos ya de todos los mecanismos y herramientas para comprender las cosas, pero que, una vez que se han comprendido, no nos sirven para nada, porque nos encontramos en una indigencia absoluta. El producto de esta situación es la melancolía.”⁴¹⁸

También la problematización de la naturaleza representativa de la imagen como ventana abierta, tiene en Pep Agut (Terrassa, 1961) la razón principal de su actividad artística. Concentrando su interés analítico sobre la naturaleza bidimensional de la pintura en su

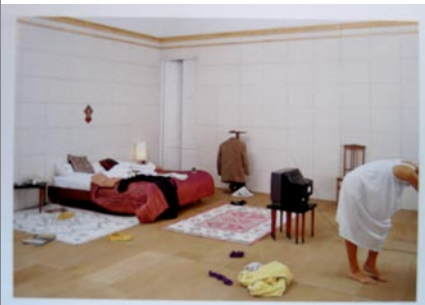
⁴¹⁵ “[...] todo ello se producía desde posturas y manifestaciones abiertamente conservadoras y desdenosas con todo sentido transformador del arte [...] era por tanto un momento idóneo para [...] reavivar un debate crítico.” Txomin Badiola; “Notas sobre intenciones y resultados” en *Txomin Badiola...* op. cit. pág. 30.

⁴¹⁶ “Una idea constructiva”, explicará Simón Marchán, “que pocos habían explorado de una manera tan radical como Jorge Oteiza [...] Sin ocultar su admiración por su obra y actitud [...] durante 1986 y 1987 este grupo [el de la nueva escultura vasca] se entrega con entusiasmo a emular, sin plagio alguno, las renombradas cajas metafísicas de aquél [...] que les valió la adscripción inicial al neoconstructivismo.” MARCHÁN, SIMÓN; “Badiola: En los intersticios de lo moderno” en *Txomin Badiola. Esculturas 1990-93*. op. cit. pág. 76.

⁴¹⁷ “Un cuadrado es tanto el de Malevich, como un posible asiento, o incluso una hoja de cuaderno, o una ventana, puede ser cualquier cosa en la medida que actúa como un resorte capaz de hacer brotar un contenido preeminente en el sujeto que lo observa.” Txomin Badiola. Recogido por Simón Marchán en *Ibidem*. pág. 86.

⁴¹⁸ Txomin Badiola (Enero de 2004) en: popnox.blogspot.com/2005/06/especial-12-respuestas-hurufanas-txomin.html (Última entrada el 26/11/2005). Este texto se ha editado a partir de la revisión de repuestas dadas en diferentes conversaciones o entrevistas desde 1997 con las siguientes personas: Manel Clot, Miren Eraso, Javier Díaz Guardiola, Xosé Lois Gutiérrez, Alfonso López Rojo.

[4.26] Pep Agut. Fotos.



[4.27] Pep Agut. *Habitáculo*. Sin título (1991).
Madera de aglomerado, lienzo, cinta y madera. 250 x 330 x 238 cm.



realidad de soporte, la aspiración por alcanzar el espacio de representación, en su sentido más amplio, le lleva a la inclusión definitiva del contexto 'real'.

Además de con el soporte fotográfico, trabajará con un tipo de instalación de grandes dimensiones, de marcado carácter arquitectónico y estructurada a través del módulo 'pictórico' —el lienzo vacío—. Se tratan, literalmente, de acumulaciones constructivas de lienzos vírgenes que a modo de ladrillos levantan habitáculos, espacios reales, revirtiendo el espacio 'ilusorio' del cuadro dentro del espacio 'real' de la instalación. [4.26] Desde allí se planteará la viabilidad de nuevos contextos para la percepción de la realidad, nuevas representaciones del mundo que precipiten la reacción crítico-intelectiva del espectador. Los interrogantes inevitables en torno a la ficción, la verdad, la realidad, el contexto, la finalidad del arte, del museo o la construcción de subjetividad, ocuparán el lugar preferente en su reflexiones filosóficas.

Igual que el genérico monocromático 'cuadrado-ventana' de Txomin Badiola, así funcionará el genérico vírgen 'lienzo-muro' de Pep Agut. Sin embargo, en el grado cero representacional de las superficies bidimensionales de Agut no se producirá la misma expulsión ni, en consecuencia, ese mismo sentimiento melancólico de Badiola. Será precisamente en la clausura de ese más allá utópico donde se producirá el movimiento de liberación y apertura hacia el receptor, y es allí donde el arte de Agut se reinventa, confrontando al espectador con las estrategias de su propia mirada.⁴¹⁹

Su temprana serie de *Habitáculos (sin título)*, [4.27] desarrollada a principios de los noventa, consiste en habitaciones genéricas, maquetas a tamaño natural, en torno a las proporciones de 250 x 330 x 248 cm. Unos rasgos neutros, unas formas simples reducidas a su mínima expresión, levantan espacios prototípicos. Se tratan de lugares en ningún sitio, de 'no-lugares', de la pura aparición de posibles imágenes y presencias físicas, que solicitan del espectador ser transitados para articular su discurso conceptual, moral y político en torno a la naturaleza de la realidad y la ficción percibida.

En sus muros contruídos por el apilamiento de lienzos vírgenes y cinta adhesiva, existe una puerta que invita a entrar y explorar el in-

terior. Es el propio espacio de representación el que se abre a nosotros, y no es ni dentro —en un más allá— ni fuera de la obra, sino en el medio —en el 'intermedio' entre obra y realidad—, donde el espectador representa su papel de protagonista. Ahora "la ventana está en el pasillo porque ella misma es pasillo", explica el crítico Xavier Antich. "Está en medio de la obra porque la paseamos, habitando la obra en la abertura que la desgarrar por dentro."⁴²⁰ Es la problemática de nuestra propia configuración de sujetos actores/espectadores la que nos interroga y nos cuestiona con nuestra propia mirada, en el reconocimiento de que lo que vemos, al mismo tiempo, nos mira y nos construye. Finalmente, la problematización de la naturaleza representativa interior del muro-cuadro acabará proyectándose en el terreno exterior de la recepción y la interpretación, confrontando al espectador con su propia mirada y a la institución arte con su última funcionalidad. Es "el arte como lugar vacío en donde todo está por construir", reconoce el especialista Jacinto Lageira, "sin negar o ignorar la realidad sobre la que se edifica o de la cual proviene."⁴²¹

419 Señala José Luis Brea: "Pero Agut no es un artista exclusivamente -yo diría que ni siquiera 'primordialmente'- analítico: de ahí que en este descenso hacia la tela desnuda se detenga bien poco. No se trata de simplemente acariciar el 'límite' del espacio de la representación, su grado cero, sino de invertirlo, de -con sus propias palabras- 'volverlo del revés' y encontrar en él el lugar desde el que generar posibles 'nuevas representaciones del mundo'." BREA, José Luis; "Pep Agut: La más alta de las cimas" en www.acccpar.org/numero4/agut.htm (Última entrada el 24/11/2005)

420 ANTICH, Xavier; "Ventana" en *Pep Agut. Als actors secundaris*. MACBA. Barcelona, 2000. pág. s/n. Catálogo de exposición.

421 LAGEIRA, Jacinto; "El Mago" en *Ibídem*.

[4.28] Pep Agut. *Escenario*. 2000. Exposición *A los actores secundarios*. MACBA.

[4.29] Pep Agut. Vista de la exposición *A los actores secundarios*. MACBA.



Nuevos espacios de representación. El *movie theatre*.⁴²²

“El teatro es una actividad que se sitúa en las fronteras extremas de la vida. Allí donde las categorías o los conceptos pierden su razón y significado: donde la locura, la fiebre, la histeria, el delirio, la alucinación, son las últimas trincheras de la vida.”

Tadeusz Kantor⁴²³

“La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles. Así pasa en el teatro, donde se hacen suceder en el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son ajenos los unos a los otros; o en el cine, que es una curiosa sala rectangular al fondo de la cual se ve proyectarse, en una pantalla de dos dimensiones, un espacio de tres dimensiones [...]”.

Linda K. Huges y Michael Lund⁴²⁴

En el análisis crítico del problema de la representación en las sociedades actuales, el desmantelamiento de los poderes que construyen nuestras identidades, la puesta en evidencia del carácter ficcional y narrativo de lo que llamamos realidad, la contaminación mutua entre lo ficticio y lo real, la inclusión natural de material tecnológico y el predominio de la imagen en movimiento, favorecerán nuevas tipologías instalativas acordes con la aparición de la retórica de lo teatral post-filmico. Los formatos de habitación obscura virtual y de *tableau-vivant*, importados directamente de la arquitectura de los espectáculos masivos del cine y el teatro, gozarán de reconocido prestigio durante los años noventa en lo que decidimos llamar formato *movie-theatre*.

Se tratan de instalaciones cuyos dominios híbridos se nutren de la fuerte colisión entre las estructuras narrativas y postnarrativas

⁴²² Término que tomamos prestado del ensayo de Roland Barthes “Leaving the Movie Theatre” (1986), interesado en explorar los términos espaciales de la relación espectador-película en lo que denominó ‘cinema-situation’, atendiendo a la completa situación en la que el espectador experimenta la película, desde que entra hasta que sale de la sala de butacas. En BARTHES, Roland; *The Rustle of Language*. Oxford, 1986. págs. 345-9.

⁴²³ Tadeusz Kantor a propósito de la presentación de su creación *¡Qué revienten los artistas!* citado por SÁENZ de Gorbea, Xabier; “En el contexto de la apariencia” en *Escenarios diferentes*. Santa Cruz de Tenerife. Viceconsejería de Cultura y Deportes. 1994. pág. s/n. Catálogo de exposición.

⁴²⁴ HUGES, K. Linda y LUND, Michael; “Linear Stories and Circular Visions: The Decline of the Victorian Serial” en *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. op. cit. pág. 36.i

de la televisión, el videoclip, el cine y el teatro, cuyos espacios de representación ficcional crecen hasta alcanzar el propio espacio existencial. El acto de pensar e imaginar el mundo y el acto de experimentarlo y habitarlo a través de nuestros sentidos, será el eje bidimensional del discurso en estas instalaciones.

En la apropiación generalizada del vídeo, la proyección, el cine, o las cajas lumínicas —en general medios en el uso de la luz artificial— en el interior de estas instalaciones el sonido y la imagen en movimiento serán también dispositivos habituales. En ellas predominarán las escenografías y los decorados, las tramoyas y las realidades construidas, afectados en su mayoría por el recurso de la iluminación dramática, que introducirán al espectador en espacios de representación donde performar la negociación de su identidad y su conciencia. Entonces la importancia de la recepción deviene insoslayable en un tipo de instalación que aspira a crear y generar contextos que favorezcan el conocimiento y el sentido social. A veces, el sujeto lo encarna el propio artista, otras actores contratados para la ocasión. La mayoría de las veces es el visitante-usuario quien se convierte en el *performer* provisional que articula el discurso.

Pero hay que señalar que si tanto el proyecto del arte tradicional, como el de la realidad mediática del mundo moderno se sustentan sobre el recurso de la ficcionalidad y el engaño al ojo para hacer creíble lo que acontece, en las instalaciones de los noventa una tendencia general por desmontar el plan ficcional dejará al descubierto los recursos de tal engaño y los términos en los que se firma el contrato con el espectador. Como resultado, el cableado eléctrico, los procesos de construcción o los acabados imperfectos dejarán al descubierto el proyecto ficcional del arte.

El interés de Agut por el lenguaje cinematográfico, teatral y literario se evidencia en toda su producción artística.⁴²⁵ Además del empleo constante de figuras genéricas como ‘el mimo’, ‘el mago’ o ‘el escenario’, los paralelismos conceptuales entre el arte de Agut, de Beckett, de Bernhard o del director de cine Wim Wenders permanecen constantes en su cuerpo de trabajo. José Lebreo Stals, a propósito de una crítica cinematográfica de J.M. López Llaví sobre *El estado de las cosas* de Wenders, diría: “Wenders [como Agut] hace una descripción de la realidad del mundo del arte construyendo una ficción

del arte dentro de sí mismo, con el objetivo de establecer un espacio auto-reflexivo del medio como entidad lingüística.”⁴²⁶

Si el espectáculo como arte y el arte como espectáculo, la vida como teatro y el teatro de la vida, comparten barreras muy poco precisas y coinciden en el ‘engaño’ que las sustenta, en el deseo de desmontar el truco las instalaciones de Agut obligan al espectador a cruzar la barrera, el límite físico y psicológico que permite transgredir la norma y colocarse ‘del otro lado’. ¿Es entonces la ficción que deviene realidad o la realidad que deviene ficción? El análisis de *Escenario* (2000), [4.28] [4.29] una de las piezas centrales de la exposición *A los actores secundarios*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el año 2000, nos permitirá explorar estas mismas cuestiones.

Se trata de un escenario de grandes dimensiones y sus características arquitectónicas neutras nos permiten identificarlo con su paradigma. Situado justo en la entrada, deviene lugar de tránsito principal a la sala de exposiciones. Allí una escalera ascendente permite el acceso del espectador a un espacio elevado, fuertemente iluminado y completamente vacío. Estamos ya sobre el escenario. Las superficies reticulares del suelo y la pared del fondo, contruidos de ladrillos manufacturados a mano y de lienzos vírgenes, respectivamente, revierten el modelo conceptual de ventana perspectíva renacentista ilusionista dentro del espacio de representación real del escenario.

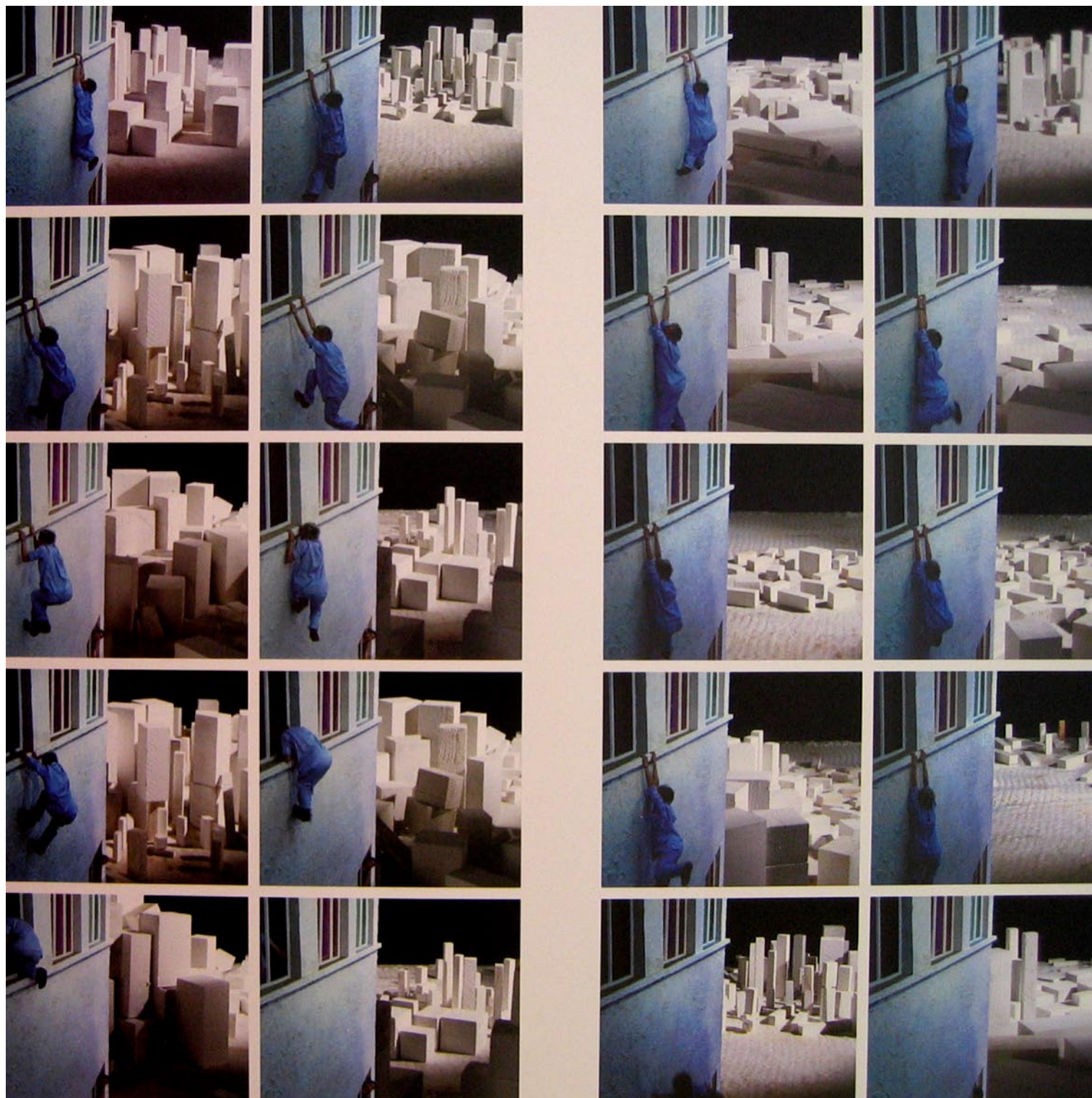
Allí el espectador se convierte en actor principal de la representación. Actúa y es observado, y es en el proceso de saberse mirado que se construye como sujeto. Es lo que vemos lo que al mismo tiempo nos formula y es con el espacio de creación de nuestra propia identidad con lo que Agut nos confronta. Lugar de encuentro y diálogo, la ‘otredad’ del espacio del escenario permite al espectador/actor negociar su subjetividad, a través de la mirada de quien se sabe expuesto.

Situadas al otro extremo de la idea de obra de arte autónoma, las instalaciones de Agut se proponen como contextos que no son, sino que se representan, amplificando la relación del mundo, el arte y el usuario. En la compleja red de trasvases, subversiones y desplazamientos de los roles tradicionales que proponen las instalaciones de Agut, el espacio expositivo, también el del creador, se ven reformulados. El nuevo arte contemporáneo no necesita ya de ventanas abiertas a un más allá, ni de artistas-genio que las construyan, ni de espacios sacralizados que las preserven. Porque

425 Reconoce el propio artista: “[...] la concepción de mi trabajo, así como de los procedimientos de elaboración y ensayo que le son relativos (formalizados en maquetas, dibujos y guiones estructurados en bloques genéricos), se parece mucho a la de las producciones cinematográficas.” AGUT, Pep; “A los actores secundarios (Der Stand der Dinge)” en *Pep Agut. Als actors secundaris*. op. cit. pág. s/n.

426 LEBRERO Stals, José; “Rehabilitar el futuro (o lo que está por venir)” en *Ibídem*. pág. 12.

[4.30] Jordi Colomer. *Las ciudades* (2001-2).
Fotogramas de la proyección de vídeo.



“ningún relato o imagen puede pretenderse con un valor cerrado y global de representación del mundo —sino sólo como una alegoría abierta e inclausurable de, precisamente, esta imposibilidad de clausurar el espacio de la representación—.”⁴²⁷ Como consecuencia el nuevo rol de obra-sujeto-artista activo reclamará también respuestas activas y complejas por parte de la institución Arte.

La intensa indagación teórico-escultórica de Jordi Colomer (Barcelona, 1962), desarrollada durante la década de los ochenta en la órbita de la tradición minimalista y constructivista, pronto le llevaron a experimentar con el bricolaje y la dimensión escenográfica de la escultura. Desde entonces, la idea de escenografía teatral, de puesta en escena, de espacio representacional, de arquitectura efímera, de provisionalidad, de precariedad y de artificialidad intensificada planeaban continuamente sobre su producción. El interés posterior en el empleo de los formatos tecnológicos del cine y el vídeo, le permitirá explorar a fondo en el terreno de la narratividad. [4.30]

Evitando en un principio cualquier presencia humana, su trabajo temprano a base de maquetas, pedestales y formas geométricas simples sugería, sin embargo, la relación del cuerpo humano con su entorno. Así, las cuestiones de espacio doméstico, medida, escala, proporción y armonía siempre estuvieron presentes. En especial la formulación de las proporciones ideales de Le Corbusier y la transición suprematista del plano al volumen de Malevich.⁴²⁸ [4.31] [4.32]

En Jordi volvemos a encontrar esa propensión a la temática de la construcción de identidades, al acto de la representación y al juego dual de ver y ser visto en el escenario del drama vital. La ciudad será el dominio por excelencia y sus moradores los protagonistas de sus narraciones o, quizás, más convenientemente, la disfunción de las sociedades postindustriales y, en consecuencia, la que sufren sus habitantes. El vídeo o el film serán las herramientas que le permitan narraciones dilatadas en el tiempo con las que desmontar la noción de ‘subjetividad’ como idea estable. Explorando en los universos psicológicos de los personajes de sus tramas —sus fobias, sus pulsiones, sus carencias— y, en consecuencia, los suyos y los del espectador.

Será con *Simo* (1997-8) [4.33] la primera vez que Colomer se atreve con el formato de la vídeo instalación. A medio camino entre el cine, el vídeo-arte, la instalación, la escenografía o la obra de arte total, contará con una fortísima presencia tridimensional que situa al espectador en el interior de un cine-teatro en miniatura.⁴²⁹ Para llegar propiamente al espacio en el que transcurre el acto ficcional, el espectador-usuario-actor debe trepar unas escaleras que le conducen a un pasillo de madera, elevado, angosto y precario; similar a esas construcciones efímeras de las barracas de feria cuyo umbral anuncia la existencia de un universo extraordinario al ‘otro’ lado. El hecho de elevar la instalación sobre el nivel del suelo, prevendrá al espectador de la condición de estar sobre un escenario y de la de él mismo como actor/espectador de la narración.

Mientras al interior las paredes de este peculiar pasillo están trabajadas con detalle, forradas con terciopelo rojo y presentando una ‘arquitectura de ensueño’; al exterior se revelan con crudeza unos materiales pobres, al servicio de lo provisional y perecedero. Colomer se propone así deconstruir los cimientos de lo teatral-fílmico para dejar al descubierto el engaño de su plan ficcional y acentuar la idea de fragmentación y descentralización. Su especial predisposición en el empleo de lo provisional queda reseñada por el artista de esta manera: “[...] Éste es mi interés real por la escenografía: una fascinación por su precariedad material, su humildad, su carácter de puras ideas apuntaladas. En la arquitectura efímera se halla la intensidad de un acontecimiento preciso y cierta noción de fiesta.”⁴³⁰

El pasillo conduce a la sala de butacas. Un espacio en penumbra, tapizado completamente de terciopelo rojo, sobre el que se despliegan unas, nada cómodas, sillas metálicas de cocina y de instituto que invitan a tomar asiento y disfrutar de la representación. En una de las paredes la proyección de vídeo presenta a Simo, una actriz ‘enana’, sobre un escenario rodeada por una acumulación excesiva de cajas de cartón con zapatos en su interior y botes de mermelada cuyo contenido consume vorazmente con las manos. Simo entra y sale del escenario continuamente, come y se mueve de forma compulsiva, a toda velocidad; una celeridad que se ve acentuada por el movimiento continuo de la cámara y una narración cíclica, en forma de *loop*, sin principio ni fin. El sonido repetitivo y envolvente de la proyección, a base de ruidos de cajas de cartón que se caen, sonidos de pisadas, botes de mermelada que se rompen, favorecen

⁴²⁷ BREA, José Luis; “Pep Agut: La más altiva de las cimas” en op. cit.

⁴²⁸ Recordemos en este sentido la importancia de la exploración tridimensional sobre maquetas en la reinención de nuevas arquitecturas y nuevos hogares para el hombre, durante las vanguardias históricas. Será precisamente esta transición de lo bidimensional pictórico a lo tridimensional escultórico-arquitectónico, que afectará a la totalidad del arte del siglo XX, sobre la que Colomer inicia sus primeras exploraciones.

⁴²⁹ Formatos empleados frecuentemente en instalaciones del nuevo milenio, como las de la artista canadiense Janet Cardiff o el español Carles Congost.

⁴³⁰ Jordi Colomer. Extraído de PICAZO, Gloria; “Retomando la conversación donde la dejamos” en *Espais Obrats*. MACBA. Barcelona, 2003. pág.195. Catálogo de exposición.

[4.31] Jordi Colomer. *El lugar de las cosas*. 1996. Madera, hierro, pasta de modelar, pintura y luz. 300 x 113 x 113 cm.

[4.32] Jordi Colomer. *Avenida*. 1996. Pintura, madera y cristal. 160 x 140 x 50 cm. Galería Juana de Aizpuru, Madrid.





[4.34] Jordi Colomer. *Simo* (1997-8). Vistas de la instalación.

[4.34] Imágenes de la video-proyección.



[4.35] Bill Viola. *Five Angels for the Milenium*. 2001. Colección Tate, Londres.

[4.36] Janet Cardiff. *The Paradise Institute*. 2001. Pabellón Canadiense. Bienal de Venecia, 2001.



esa espiral claustrofóbica que engulle al personaje y al espectador, traicionando cualquier posibilidad de identificación.

Habría que analizar una obra como *Simo* a la luz de las ideas de la teoría postfílmica que en la década de los setenta, teóricos como Laura Mulvey, Christian Metz, Roland Barthes, Robert Smithson o Jean-Louis Godard, empezaron a difundir. Entonces se empezaba a considerar la experiencia artística del cine como hipnótica, pasiva y sin capacidad de precipitar reacción crítica alguna en el espectador. Barthes en su ensayo “Leaving the Movie Theatre” (1986),⁴³¹ daba cuenta del estado de fascinación al que abocaba la experiencia del cine por partida doble: debido tanto a la imagen como al entorno en que se daba. En ese clima de ideas, vídeo artistas de los setenta como Vito Aconcci, Joan Jonas o Martha Rosler, comenzaron a investigar en el medio ensayando otras vías alejadas del espectáculo mediático, sustentado en la ilusión y el placer de la imagen. En los noventa, sin embargo, encontraremos a los vídeo instaladores favoreciendo el fenómeno contrario. A través del acostumbrado formato de la ‘sala oscura’, artistas como Bill Viola, Isaac Julien, Doug Aitken, Douglas Gordon o Janet Cardiff, [4.35] [4.36] explorarán los territorios ‘hipnóticos’ de la inmersión del cuerpo en la oscuridad y la pérdida de las coordenadas espaciales.

Sin embargo, una instalación como *Simo* se nos revela problemática y ambigua. En el proceso de confundir los roles de ‘espectador’ y ‘actor’, en la acción de mirar y ser visto a un mismo tiempo, Colomer nos sitúa en el eje de la ‘dualidad’ donde se construye la vida y la psique. El sentido paradójico de *Simo* adquiere potencia durante el visionado de la proyección. *Simo* parece provenir no de ‘lo real’, tampoco de lo ‘ficcional’, ¿de dónde si no? De lo más recóndito de la mente humana, de su psique e imaginación enfermizas. *Simo* desbordaría, por tanto, los límites corporales, el umbral de la razón, e incluso de la consciencia, para abismarse en las profundidades psicológicas del hombre contemporáneo. “Nos devuelve a los sueños infantiles de ansiedad, al persistente horror humano al vacío”, explica José Jiménez. Y continúa “Las cajas acumuladas, el modo compulsivo de comer mermelada con las manos [de la protagonista]: la acumulación fetichista y la regresión oral: todo nos remite a un reino infantil del que hemos sido prematuramente expulsados.”⁴³²

Simo no nos sitúa ni dentro ni fuera de la ‘realidad’ sino en lo que la desborda, y la constituye. Como es habitual en su producción, se trata del relato alegórico de un mundo que se asemeja al que habitamos pero que contemplamos en perpetuo estado de extrañeza.

⁴³¹ En *The Rustle of Language*. op. cit.

⁴³² JIMÉNEZ, José; “El teatro de la vida” en <http://www.el-mundo.es/cultura/arteXXI/jordi/criticajordi.html> (Última entrada el 26/11/2005)

Habitaciones mentales, de imágenes densas y ambientes claustrofóbicos, regidas por el poder del deseo, lo pulsional y primigenio, el miedo, las obsesiones o la ansiedad. En palabras de José Jiménez: “relatos de uno de nuestros artistas que mejor expresa poéticamente el misterio, lo inesperado, que sale a nuestro encuentro en las situaciones cotidianas.”⁴³³

La instalación ‘fenomenológica’ o de contenido ‘psicológico’

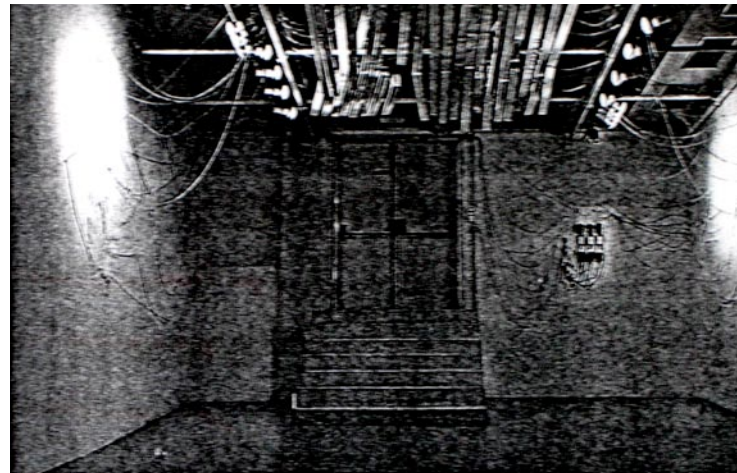
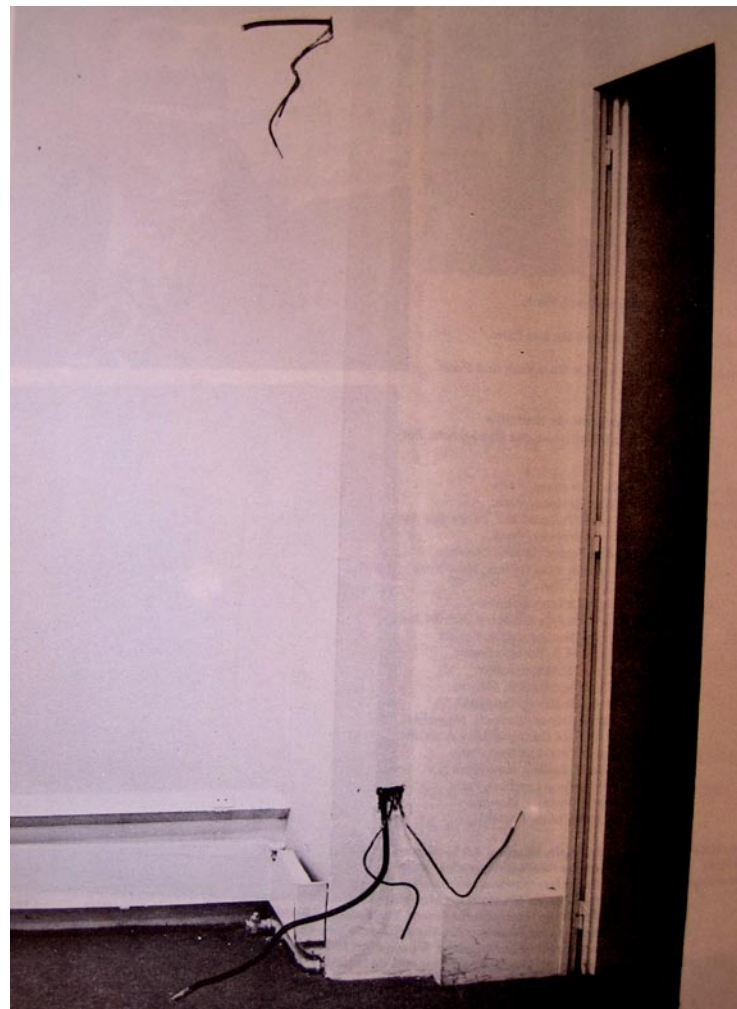
Cerramos el capítulo generacional de los años noventa, y ponemos punto y final a nuestro trabajo de investigación sobre la instalación en España, destacando la existencia de un tipo de instalaciones-intervenciones que, habitando en un tiempo esencialmente preocupado por evidenciar problemas políticos, se decantará por subvertir la cotidianidad desde posiciones más emocionales, psicológicas o metafísicas, si se quiere. Las referencias explícitas a un contexto social específico se desdibujan de nuevo en un tipo de instalación preocupada esencialmente en el proceso de interpretación de la realidad a través de la percepción emocional, sensible y psicológica. La fuerza efectiva de la ilusión, el misterio y el extrañamiento estético, la poética del acto creativo y el descubrimiento de nuevas perspectivas y nuevos sentidos, la disolución del arte en la vida y la vida en el arte, serán los asuntos prioritarios que maneje este tipo de instalación.

Aunque con planteamientos formales renovados, en muchos sentidos, podríamos declararla heredera de aquella otra que surge tímidamente en la España de finales de los setenta, de la mano de artistas como Criado y Baldeweg, y que se consolidará definitivamente durante la década posterior. Nos referimos a ese tipo de instalación que, a pesar del fermento político del que emerge, desplaza progresivamente el comentario crítico-ideológico para cargarse de contenido filosófico, psicológico y metafísico. Esta misma instalación de gestos mínimos cargados de máxima potencia y significado psicológico y trascendental, es la que volvemos a encontrar renovada en el contexto artístico de los noventa.

Alejada ya absolutamente de la noción de objeto escultural autónomo, estas instalaciones co-habitan en el espacio existencial del espectador, casi con-fundiéndose en/con él, y exigirán ser recorridas, experimentadas y vivenciadas para su comprensión. En palabras de la historiadora Claire Bishop las instalaciones de “estos artistas [refiriéndose a Olafur Eliasson, Dan Graham o Cildo Meireles]

[4.37] Olafur Eliasson. *The Weather Project*.
2003. Sala de Turbinas, Tate Modern.
Londres.





[4.38] Francisco Ruiz de Infante. *El muro de la vergüenza y algunas puertas*. 1993. Exposición Déroutes (Zekou Art Gallery, París). Escayola, cristal, madera, pintura blanca, tiza, tierra. Detalle de la instalación. (arriba izq.)

[4.39] Francisco Ruiz de Infante. *Las puertas falsas*. 1992. Madera, escayola, pintura blanca y herramientas. (abajo izq.)

[4.40] Jacquet Alain. 1969. Exposición en la Galería Yvon Lambert. París. (arriba dcha.)

[4.41] Francisco Ruiz de Infante. *Respiración asistida, enfermedades de la piel*. 1993. (abajo dcha.)

incorporan tiempo, memoria, e historia individual, revelándose más próximas al pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty de lo que lo fueron las interpretaciones reductivistas ofrecidas por el Minimalismo. Como Merleau-Ponty observó, “el Yo no es sólo una presencia corporal, es también una entidad psicológica que existe en la confusión, el narcisismo... un Yo complejo, envuelto en situaciones, con un pasado y un futuro.”⁴³⁴

En el caso particular de Eliasson, la primacía otorgada a la percepción hace de él un artista de los noventa heredero de las estrategias que ya emplearan tres décadas atrás los artistas recogidos bajo la consigna “Light and Space” o, incluso, de los experimentos perceptuales de Dan Graham durante los setenta. Sin embargo, como señala Claire Bishop, a diferencia de sus precursores, las instalaciones de Eliasson no pre-suponen un espectador ‘neutral’ y universal sino que se consideran “autorretrato del espectador”.⁴³⁵ Éste panorama internacional de los noventa, mediante el trabajo de instaladores como Olafur Eliasson, Cildo Meireles o Ann Hamilton [4.37], ilustra a la perfección los intereses de artistas instaladores españoles como Francisco Ruiz de Infante y Dora García.

En la búsqueda de los espacios idóneos en los que explorar las implicaciones físicas y psicológicas de determinadas imágenes obsesivas, tanto Ruiz de Infante como Dora García, elaboran instalaciones de ‘sitio específico’ que entablan un diálogo muy estrecho con el espacio circundante y con el visitante. En ocasiones, la baja intensidad de sus interferencias desemboca en la inversión absoluta de los espacios ‘ficticiales’ y los ‘reales’. En estos casos sólo una exploración detenida y la correspondiente activación de los mecanismos intelectivos ayudarán a disipar la duda insoportable que se cierne sobre el espectador: ¿Dónde tengo que mirar? ¿Es esto arte? En otras ocasiones, serán los complejos tinglados desarrollados en grandes espacios los activadores de estas mismas cuestiones. [4.38]

El reconocible vocabulario formal de las instalaciones de Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, 1996) a base de puertas, sillas, mesas, vasos, tableros, construcciones precarias de materiales pobres —en general objetos cotidianos ensamblados mediante la tecnología del DIY—, y a veces co-existiendo con una modesta cantidad de material electrónico, persigue la exploración obstinada de ciertas imágenes o conceptos que constituyen su cuerpo de trabajo. Temas universales como ‘lo inacabado’, ‘el desorden’, ‘la simetría’, ‘la amenaza de catástrofe’, ‘la inestabilidad’, ‘la autodestrucción’, ‘la contradicción’, ‘la infancia’, etc., logran crear atmósferas emocionales

de “un nuevo existencialismo perseguido y atenuado por la incertidumbre poblada de sospechas”, afirma Xabier Saénz de Gorbea.⁴³⁶ Sus instalaciones le servirán para explorar tanto las reacciones físicas como psicológicas en el espectador, atendiendo tanto a su historia privada como a su vinculación con la realidad exterior.

Tras finalizar sus estudios de pintura y artes visuales en Bilbao, y música en Vitoria, Ruiz de Infante abandona el País Vasco y se instala definitivamente en Francia en 1991, donde todavía reside y trabaja. Allí estudió en la École Nationales des Beaux Arts de París durante el año 1991-1992. Interesado en cine, vídeo, música y escultura, será a partir de 1985 cuando se inicie en la fotografía y la instalación. Aunque no será hasta 1992 cuando empiece a producir sus instalaciones más significativas.

Ya sus primeras instalaciones, intervenciones de sitio específico y de escasa envergadura, utilizaban la sala de exposición “como un taller real para la experiencia plástica a partir de las características del lugar”, reconocía Hervé Le Pautrec. El empleo de materiales corrientes de construcción —madera, escayola, cables de electricidad, pintura, etc.— dirigía la atención del espectador hacia objetos, espacios o procesos ordinarios, que fuera del espacio expositivo pasarían desapercibidos, para revelar una cotidianidad llena de peligro, contradicción, duda e indefinición. Mediante la estrategia del aislamiento de pedazos anodinos de nuestra realidad, Ruiz de Infante ahonda en las cualidades de extrañeza contenidas en la cotidianidad que nos rodea. Así la instalación *Las puertas falsas* (1992), [4.39] obra con la que el artista empezó a desarrollar un gusto especial por lo inacabado y precario, consistió en un apilamiento precario a base de tableros de madera pintados de blanco, unidos entre sí por y fijados mínimamente al suelo por brochazos y pegotes de escayola, en una de las esquinas de la sala y apoyados contra la pared. Algunas herramientas de construcción situadas en las proximidades completaban el escenario. El absurdo, la ineficacia, la precariedad y el peligro de una construcción a medio terminar, o venida a bajo de repente, se ofrecían al espectador como lugar lleno de confusión en el que explorar las reacciones inconscientes de nuestro yo de cara al mundo. [4.40]

En *Respiración asistida, enfermedades de la piel* (1993) [4.41] un doble techo sumamente precario, a base de un entramado inestable de listones de madera, capturaba la atención del visitante al entrar en una sala húmeda, brumosa y repleta de polvo de agua. Ocultos a la mirada del espectador, sobre los listones del falso techo, se

434 BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 76.

435 Ólafur Eliasson, en *Ibidem*.

436 SAÉNZ DE GORBEA, Xabier; “El juicio de las armas y los cuidados” en *Centro de tránsito para adolescentes. Francisco Ruiz de Infante*. Museo de Bellas Artes de Álava. Álava, 1992. pág. 69. Catálogo de exposición.

disponía un determinado número de vasos con agua a los que les llegaba aire mediante unas cánulas de plástico conectadas a unos compresores. El aire en el interior de los vasos generaban unas pequeñas burbujas que, a su vez, derramaban una finísima lluvia sobre el visitante. La imagen de calma y serenidad romántica en la mente del espectador, se vería rápidamente reemplazada por otra de amenaza inminente al comprobar la verdadera inestabilidad del tinglado y el peligro de derrumbamiento sobre su cabeza. De nuevo, se trataría de la escenografía de la duda en busca del actor ocasional desprevénido, sometido a un “interrogatorio perceptivo” para el que no ha preparado respuestas. En el deseo de construir un arte alejado de los comportamientos demasiado automáticos, el artista se explica de esta manera: “quisiera [...] dejar espacios de libertad que, intercalados con espacios de férreo control, permitan una tensión que —como en la vida— fragilice las acciones previstas: un ejercicio de enriquecedor equilibrio.”⁴³⁷

El tema universal de la duda, junto al periodo de la infancia, serán temáticas constantes en el cuerpo de trabajo de Ruiz de Infante. La duda como herramienta dispositiva de la reflexión que interroga sobre la naturaleza de las normas y reglas que rigen nuestra existencia, y la infancia como periodo de tránsito en la vida del hombre donde las normas jerárquicas y las reglas del mundo adulto permanecen en suspensión. El caos, lo inacabado, la mezcla consciente de la realidad y la ficción, y un repertorio formal animista —propio del mundo infantil—, construyen los universos de Infante marcados por el binomio ‘cotidianidad / extrañamiento’. Es “la búsqueda de un equilibrio para la simplicidad, el misterio y la eficacia de una obra artística lo que me lleva diariamente al espacio de la Duda”, relata el artista, y continúa “seguramente ese es mi material de trabajo, seguramente me alimento de ella [...] En el espacio de la duda crecen plantas complicadas: la angustia, la inseguridad y las decisiones a contratiempo.”⁴³⁸

A partir de 1992 Infante comienza a trabajar en sus *parcours* —recorridos—, como él los denomina. Pero será a partir de 1995, con la celebración de las exposiciones *Esperando el trueno* y *Esperando el rayo*, [4.42] que su lenguaje creativo adquiere un desarrollo importante. En ese momento sus instalaciones se convertirán esencialmente en grandes recintos desolados y peligrosos de atmósferas plurisensoriales, en el uso del espacio, la arquitectura, los

métodos de construcción, y destrucción, el audio, el vídeo y los dispositivos interactivos. Complejos escenarios ambivalentes en la combinación de lo caótico y lo preciso, buscan ofrecer al espectador un pasaje iniciático que despierte la curiosidad y el misterio. “Mis realizaciones”, explica el artista, “se plantean a partir de una estructura de secuencias o etapas que el espectador debe atravesar: un extraño juego de pistas.”⁴³⁹

Así se comportaba *Memoria y turbulencia* (1997), [4.43] una de las siete instalaciones presentada en el Centro de Arte Contemporáneo La Ferme du Buisson de Noisiel (París), en el contexto de la exposición *Los sonidos de supervivencia*.⁴⁴⁰ A la instalación en cuestión se llegaba después de transitar la instalación *El agua está caliente*, y de haber cruzando el umbral de una puerta abierta. Una vez dentro, como en uno de esos libros infantiles de ‘elige tu propia historia’, una bifurcación de caminos advertía al visitante de su elección en la exploración del espacio.⁴⁴¹ El camino de la izquierda, oscuro y dudoso, incorpora la caña y el cartón como materiales —insinuando lo viejo por el uso y el abandono— y desemboca en un camino sin salida que obliga al visitante a volver sobre sus pasos, rectificar su elección anterior para elegir ahora el camino de la derecha. Éste, casi tan oscuro como el anterior, predecía sin embargo un destino algo más claro: un túnel angosto en forma de laberinto en espiral, de 42 metros de largo, construido a base de listones de madera de recuperación. Cuya sensación al recorrerlo sería la de estar en el interior de un granero o en algún lugar para albergar el ganado. A la dificultad física de transitar por la construcción en penumbra, angosta, precaria e inestable, se le sumaba el hecho de que un potente ruido, grave y muy molesto, hacía temblar la estructura en su totalidad, aumentando en intensidad según el visitante se acercaba al centro de la espiral. Un enérgico sistema de amplificación de sonido, situado debajo del piso del tinglado, conseguía incluso sacudir el cuerpo del viandante que, en caso de conseguir completar el tránsito y llegar hasta el centro de la espiral, se encontraría en una sala pequeña blanca e inmaculada, conteniendo como único mobiliario una silla y una mesa pegada a la pared. Después de los peligros sorteados, la habitación respiraba paz e invitaba a que-

437 Francisco Ruiz de Infante; “El contexto, el encuentro y otras cosas aprendidas”. Citado por NAVARRO, Mariano; “Las reglas del juego” en *Francisco Ruiz de Infante. Black Sky*. Sala la Galera. Valencia, 2003, pág. 17

438 Francisco Ruiz de Infante. Citado por LE PAUTREC, Hervé; “Espacios de memoria: Tiempo presente” en *Francisco Ruiz de Infante. Elementos de vocabulario. Instalaciones 1993-7*. Vitoria-Gasteiz, 1997. pág. 9. Catálogo de exposición.

439 Francisco Ruiz de Infante; “Habitar espacios para la confusión: Construir y Destruir” en *La torre herida por el rayo. Lo imposible como meta*. Museo Guggenheim. Bilbao, 2000. pág. s/n. Catálogo de exposición.

440 Las instalaciones que componían la exposición fueron: *El agua está caliente*, *Memoria y turbulencia*, *Gran pista nº 2*, *Trampa*, *Los lobos*, *Ensayo de simetría* y *Lugar*: Prólogo y Epílogo.

441 “Cada nuevo trabajo se construye como reflejo —irónico o grave— de un contexto basado en técnicas de ‘zapping’: un ‘juego interactivo’ con reglas precisas nacido en una sociedad de control aparentemente ‘light’.” Francisco Ruiz de Infante; “Habitar espacios para la confusión: Construir y Destruir” en *La torre herida por el rayo...* op. cit. pág. s/n.

[4.42] Francisco Ruiz de Infante. *Esperando el rayo*. 1995. Madera, escayola, pintura blanca, cristal, agua, vapor, luz, calor, plástico, metal, muebles, proyección de vídeo. Galería CM2, Vitoria. Vista parcial de la instalación.

[4.43] Francisco Ruiz de Infante. *Memoria y turbulencia*. 1997. Madera, bombillas, pintura blanca, cristal, agua, proyección de vídeo y una fuente de sonido estéreo. Exposición *Los sonidos de supervivencia* (Centro de Arte Contemporáneo La Ferme du Buisson Noisiel, París). Vistas parciales de la instalación.

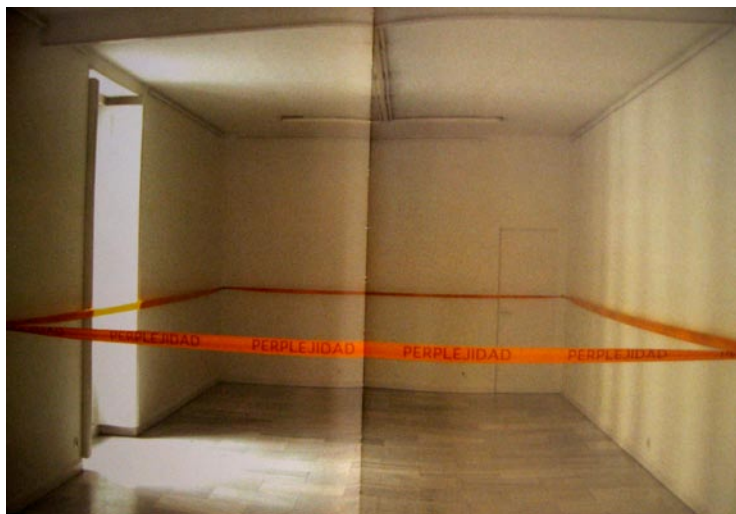




[4.43] Francisco Ruiz de Infante. *Memoria y turbulencia*. 1997. Vistas parciales de la instalación.

[4.44] Francisco Ruiz de Infante. *Los falsos gemelos (viajes)*. 1992. Detalle de la instalación.

[4.45] Dora García. *Perplejidad*. 1996. Cinta de plástico impresa. Dimensiones variables. Galería Juana de Aizpuru.



darse. Pero una exploración más detallada devolvía una imagen inquietante de contradicción. Sobre la mesa había un vaso de agua y sobre la pared próxima a la mesa una proyección en miniatura de un mar enfurecido. La sensación de extrañeza y confusión se vería además acentuada al comprobar que, a pesar de la potente vibración, en el interior de la habitación sólo el agua del vaso se mantendría en movimiento. La instalación de un sistema simple de estabilización se encargaría de mantener la estructura paralizada. El agua, en cualquiera de sus estados, con todas sus implicaciones freudianas, es una figura recurrente en la producción de Infante. En este caso, y en palabras de Rodrigo Alonso, funcionaba como “elemento que enlaza el espacio inmóvil y protector de la sala con un afuera que se insinúa violento y peligroso. El contraste subraya la artificialidad de este ambiente casi onírico que desconoce la realidad del mundo exterior.”⁴⁴²

Sobre su predisposición a elaborar instalaciones arquitectónicas que exigen del espectador ser deambuladas para ser experimentadas, el artista se explica de esta manera: “[...] el espectador no tiene que estar quieto mirando, tiene que buscar en el interior, por lo cual no sabe muy bien dónde está el punto de vista ‘correcto’ de lo que ‘tiene’ que ver, ni cuándo ‘verlo’ [...] me interesa crear juegos fronterizos entre la manipulación y la posibilidad de participación del espectador; territorios ambiguos que me permiten el proponer temas que considero importantes hoy.”⁴⁴³ Sus arquitecturas construidas en la combinación de la precariedad y la suciedad del trabajo manual junto a la utilización del vídeo y la alta conceptualización de las ideas, revelan espacios existenciales familiares preñados de nociones románticas de belleza, confrontadas con las de misterio, extrañamiento, duda e inseguridad. Éstas otras consiguen actualizar los miedos primigenios gestados durante la infancia del ser humano en la preocupación de enfrentamiento a la vida y que nunca le abandonarán. [4.44]

El objeto animado —el animismo— propio del imaginario infantil, el juego, la supresión de reglas y constricciones sociales que regulan la vida de los adultos pero que carecen de sentido para el del niño; el desorden, el cuento, el mito, el rito de paso y las normas de sociabilidad, son otras de las constantes conceptuales que corren paralelas en las instalaciones de Ruiz de Infante. “[...] me interesa muchísimo”, revela el artista, “ese momento breve de la vida del niño en el cual lo real y lo imaginario se confunden; tiempo en el

⁴⁴² Rodrigo Alonso; “La épica del aprendizaje. A propósito de *Les sons de survie* en Francisco Ruiz de Infante. *Elementos de vocabulario...* op. cit. pág. 18.

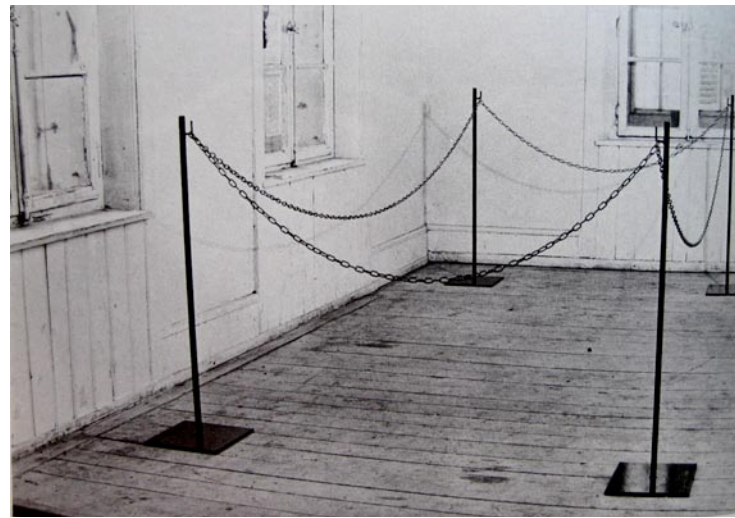
⁴⁴³ Francisco Ruiz de Infante. Recogido en ÁLVAREZ Basso, Carlota; “Traducción simultánea” en *Espacio Uno II*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999. pág. 37

que el mundo de los sueños y la vida real se mezclan (simplemente porque no hay una frontera nítida). En ese fragmento de infancia, ni la moral ni las reglas sociales tienen poder).”⁴⁴⁴

Las instalaciones de ‘sitio específico’ de Dora García (Valladolid, 1965) se revelan igualmente espacios idóneos para la sorpresa, la contemplación y la reflexión filosófica. Atentas a asuntos discursivos como ‘la medida’, ‘el límite’, ‘el caos’ y ‘el orden’, pero también a las emociones y a las sensaciones de lo psíquico a través de una gran austeridad en su puesta en escena, se moverán ontológicamente entre lo artístico y lo existencial colocando al espectador en el terreno de la duda permanente. “¿Dónde me encuentro? ¿En qué lado estoy? ¿Esto está pasando realmente ahí o es una apariencia?”, son algunas de la dudas que, según Margarita Aizpuru, “impregnan sus narraciones [...] que la artista denomina *ficciones peligrosas* porque se producen en el ámbito de lo ambiguo, lo oculto, y lo desconocido.”⁴⁴⁵

La inmaterialidad se apodera casi de la totalidad de sus espacios. Unos espacios reales, medibles y acotables por medidas físicas pero también mentales y sensoriales. Un ejemplo paradigmático de lo que venimos explicando sería la instalación *Perplejidad* (1996). [4.45] Ésta formaba parte de su exposición *Años luz* y se presentó por primera vez en la Galería Juana de Aizpuru. Consistió en la única intervención física de acotar el espacio galerístico mediante cinta de plástico impresa con la palabra ‘perplejidad’. Dentro del espacio rectangular acotado permanecía la nada, el vacío; pero una nada y un vacío ahora bien delimitados física y mentalmente. El estado de duda, desconcierto y perplejidad aparecen cuando el espectador, a pesar de la claridad meridiana con la que recibe el mensaje de ‘prohibido el paso’, su mente es completamente incapaz de discernir las causas reales de dicha prohibición. Es entonces cuando a través de la ‘duda’ comienza ese viaje iniciático personal que llevará al espectador a cuestionarse el por qué de determinadas cosas. [4.46]

La misma perplejidad y asombro darían la bienvenida al visitante de la instalación *Espejo azul, ruido blanco* (1999). [4.47] Una instalación que quedaría incluida dentro la serie titulada *El otro lado*, trabajos entorno a la percepción y la exploración de lo inmaterial en el empleo de la luz, la oscuridad, el sonido, el reflejo, el tiempo como materiales privilegiados. *Espejo azul, ruido blanco*, en concreto, se trataba de un ambiente sinestésico que se servía del sonido, la luz y la reflexión como únicos elementos. Consciente del espacio



[4.46] Schnyder Jean-Frédéric. *Algo que limite el estado actual*. 1968



[4.47] Dora García. *Espejo azul, ruido blanco*. 1999. Instalación-ambiente sonora. Pertenece a la serie *El otro lado*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

⁴⁴⁴ *Ibidem*. pág. 32.

⁴⁴⁵ AIZPURU, Margarita; “Dora García: Varias líneas y algunas ideas” en Dora García. *La pared de cristal*. Sala La Gallera. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2001-2002. págs. 159-160. Catálogo de exposición.

de la galería como un entorno cambiante en el tiempo, el interior de la sala vería modificadas sus propiedades arquitectónicas por el efecto distorsionador de un espejo de tonalidad azul, situado sobre una de las paredes. Además de la iluminación crepuscular evocadora de un atardecer, las frecuencias sonoras de un sonido chirriante inundaban el ambiente e incomodaban la presencia del espectador. Las referencias que se establecen con artistas de reconocido prestigio internacional, en activo durante los noventa y en la actualidad, son más evidentes. Pensemos en la producciones de un Martin Creed o de un Olafur Eliasson, ambos trabajando sobre la percepción, la duda, lo ficticio y lo real.

Dora consigue crear unos espacios ambiguos y perversos que, a pesar de reforzar su fisicidad de las tres dimensiones, se ofrecen al espectador como acumulación de fuerzas inmateriales cambiantes en el tiempo. La propia artista relata así la importancia del ‘tiempo’ en su obra: “La narrativa está hecha, sobre todo, de tiempo, sea narrativa literaria, fílmica, fotonovelesca o radiofónica. Está hecha de acontecimientos y de situaciones simultáneas o sucesivas. Este juego de tiempo es irresistible para muchos artistas, entre ellos yo, porque la idea de una obra de arte que permanece idéntica a sí misma en todos sus momentos se ha hecho insoportable.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Dora García. *Ibidem*. pág. 161.

6. Conclusiones

Al comienzo de esta tesis establecimos como objetivo primordial informar al lector del desarrollo de la práctica de la instalación en España, en un intervalo cronológico desde el año 1970 hasta el 2000. Tratando de evitar, en la medida de lo posible, el inventario de instaladores del arte español que relatara las peculiaridades de su identidad nacional, nos propusimos contar un fragmento de su historia incorporada —con algunos desajustes iniciales— a las principales corrientes artísticas internacionales del momento.

Entonces, aunque advertimos de la imposibilidad de proporcionar definición categórica alguna del concepto ‘instalación’, confiábamos en que una incursión tangencial por los asuntos teóricos atribuidos a su práctica —desde su ‘nacimiento’ y a través de su desarrollo—, facilitaría el conveniente entendimiento de su naturaleza compleja. Fruto del clima de ideas en el que surge, y en el transcurso de todo el proceso ‘postmoderno’, el cuerpo teórico de la instalación se ha nutrido de los grandes discursos críticos del momento —postestructuralismo, fenomenología, feminismo, teoría de género, postcolonialismo—, definiendo con ello su propia pluralidad, su propio eclecticismo y hasta su propia contradicción. Abordando ahora las conclusiones de nuestra tesis doctoral, conscientes de todas sus carencias, omisiones e imprecisiones esperamos haber sido capaces de transmitir en sus páginas la complejidad que constituye a la instalación como objeto de estudio crítico.

Nos propusimos articular un discurso histórico-artístico-literario que, a través de un esquema divisor generacional, consiguiera dar cuenta de la evolución de la instalación en España como fenómeno integrado en el conjunto de las transformaciones de los lenguajes y las narrativas del arte contemporáneo español, e internacional, en las últimas tres décadas del siglo XX. Tiempo, el de las conclusiones, para el aprendizaje y el ejercicio de la autocrítica, no consideramos hoy el método generacional adoptado como el más apropiado para las perspectivas metodológicas flexibles y permeables. Por ejemplo, no permitió estudiar con comodidad la evolución sincrónica de artistas de diferentes generaciones trabajando en el mismo contexto. Tampoco facilitó la tarea de analizar la producción de un único instalador sobre diferentes terrenos conceptuales. En general, ha evidenciado carencias para operar con precisión en un marco cronológico amplio y abundante en manifestaciones. Por el contrario, el mismo esquema generacional ha resultado especialmente valioso a la hora de adoptar perspectivas más generales, trazar hilos narrativos en la conexión de acontecimientos históricos y percibir la evolución de los lenguajes artísticos.

Partiendo del año 1970 nos interesamos por las manifestaciones de una generación de artistas españoles que, desde posiciones com-

prometidas con su realidad político-social, comenzaban a cuestionar abiertamente la validez del objeto artístico y su entorno. Aunque con algo de retraso respecto a las tendencias ‘conceptuales’ en el exterior, el arte español de los setenta empezaba a decantarse por la validación de la idea en el arte, los nuevos formatos, las premisas multidisciplinarias y, de manera casi intuitiva, por el empleo de la instalación. Dos acontecimientos clave en la comprensión de este proceso de apertura hacia el exterior serían la publicación del libro *Del arte objetual al arte del concepto* (1960-1974) de Simón Marchán y la celebración de los Encuentros de Pamplona, ambos acontecidos en el año 1972. Aunque en un contexto crispado por los últimos coletazos del régimen franquista y la existencia de un sector importante de la población reticente a cualquier tipo de novedad, España comenzaba entonces tímidamente a incorporarse a las filas de las corrientes creativas imperantes en el exterior.

El reconocimiento de las instalaciones de esta primera generación revelaría de inmediato un ámbito heterogéneo donde difícilmente signos identitarios formales permitirían labor de sistematización alguna. Más allá de una actitud decidida por parte del artista de abandonar el objeto artístico autónomo, el carácter crítico de sus propuestas, la actuación en el espacio tridimensional o el requerimiento de la intervención del espectador; el formato ‘instalativo’ *per se* no facilitaba ninguna otra característica aglutinante. Teoría y praxis coincidirían en revelar un campo de actuación de difícil interpretación crítica, absolutamente inmune a los grandes relatos, manifiestos, teorías o definiciones.

Por nuestra parte, un acercamiento intuitivo al ‘paradigma de la complejidad’, descrito por el filósofo francés Edgar Morin, nos ayudaría a reconciliarnos con los terrenos inestables y las respuestas imprecisas de fenómenos ‘complejos’, que se resisten a ser explicados mediante definiciones simplificadoras. Como historiadores del arte constataríamos la necesidad de cambio en la aproximación tradicional al evento artístico contemporáneo y a la propia historia del arte como *corpus* teórico. Entendimos que esta tesis sería sólo la impronta de nuestra propia visión de los acontecimientos, ordenados bajo parámetros subjetivos y sujetos a modificaciones y reajustes. Establecimos entonces que nuestra historia ‘particular’ restringiría su campo de estudio a un tipo de evento artístico comúnmente reconocido con el nombre de instalación, realizado en España o en el exterior, por artistas españoles o extranjeros asentados en nuestro territorio nacional. Serían manifestaciones artísticas instaladas en interiores arquitectónicos, interesadas en la ocupación y activación del espacio real a través de la distribución de elementos en un todo articulado y especialmente concentradas

en la interacción de la obra, el espacio y la experiencia física, subjetiva y temporal del espectador.

A pesar de la diversidad de discursos y estrategias empleados por los creadores españoles durante la década de los setenta, localizamos principalmente un tipo de instalación que en la necesidad de alejarse de los procedimientos tradicionales del arte, tendía a la convergencia de los ‘nuevos medios’ —medios tecnológicos como la luz, la televisión, la fotografía, la música o el vídeo—, la performance, las estrategias propias del Arte Conceptual y la participación directa del espectador. La mayoría de la veces de contenido crítico, esta instalación atendía a la realidad social, política, artística y económica del momento. Ha sido abiertamente reconocida por críticos e historiadores como expresión acorde con el modelo de activación política del hombre ‘moderno’, y en consonancia con el clima de propuestas desarrolladas en Europa y en América durante y después de los movimientos de acción y protesta de los años sesenta. Pensemos en las producciones de artistas como Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Joan Jonas, Adrian Piper o Lynn Hershman concentradas, principalmente, en despertar las conciencias del ciudadano urbano, exponiendo sus derechos, analizando y criticando la realidad.

En el contexto español o en el extranjero, nuestros artistas durante los setenta manejarán en sus instalaciones las mismas premisas de índole antropológica, sociológica o comportamental en circulación en las corrientes artísticas internacionales. Así localizábamos a artistas que como Antoni Muntadas atendían al contexto social desde el plano de la política internacional, que como Eugenia Balcells comentaban la construcción social del género a través del contexto mediático, que como Antoni Abad concluían en el comentario crítico-ecologista sobre la política de devastación del entorno natural, que como Antoni Miralda y Jordi Benito prestaron atención a las relaciones humanas en su contexto social, a través de la forma existencial organizada del ritual y la celebración. A pesar de la multiplicidad de sus discursos, pudimos constatar que se trataba de un tipo de instalación ‘contextual’ de corte ideológico atenta a su realidad inmediata.

Al mismo tiempo detectamos la convivencia pacífica con otra instalación de sustrato conceptual completamente diferente. Artistas —considerados también ‘conceptuales’ aunque ninguno se mostrara conforme con el término— como Nacho Criado, Juan Navarro Baldeweg o José Luis Alexanco y Luis de Pablo, serían los promotores en España de otro tipo de instalación. Alejada de intenciones crítico-ideológicas de transformación social se interesaron fundamentalmente por cuestiones perceptuales de corte epistemológico, filosófico o trascendental. Próxima a una “nueva forma de idealis-

mo kantiano”, informaría el artista Dan Graham en 1978, “en el que la conciencia subjetiva del espectador [...] reemplazaría al objeto artístico.” Según Graham, estaríamos ante una instalación que “en vez de eliminar el objeto de arte físico, generaría un segundo y nuevo objeto velado: la conciencia del espectador [...]”⁴⁴⁷

Estas instalaciones, como las anteriores, negarían concepciones tradicionales en relación al objeto artístico autónomo y el uso convencional de los materiales, activando y conviviendo en el espacio real con el espectador. Sin embargo, en su agenda estética asuntos fenomenológicos como las nuevas perspectivas en el espacio, la poética del acto creativo o el proceso de interpretación de una nueva realidad a través de la percepción, las aproximarían al ámbito de la ‘tradición plástica’. En estrecho diálogo con las investigaciones sensoriales postminimalistas que desarrollara el grupo americano de la Costa Oeste “Light and Space” o las propuestas conceptuales asépticas de Mel Bochner, Michael Ascher, Keith Arnatt o Dan Graham, se trataría de instalaciones interesadas sobre todo en cuestiones relacionadas con los mecanismos de la percepción de la realidad y la conciencia del espectador. En nuestro relato histórico, estas inquietudes artísticas anunciarían una sensibilidad que alcanzó amplio desarrollo durante la década de los ochenta.

Si durante los setenta predominaba la credibilidad de la información y la evidencia de los datos en la descripción del contexto ‘exterior’, el impulso deconstructivo de los ochenta favoreció una instalación de narrativas personales abiertas a múltiples interpretaciones y alejada de correspondencias lógicas consensuadas. En consecuencia la subjetividad, la ironía, la metáfora, el absurdo, la desviación de la norma, la contradicción, la ambigüedad, lo cambiante, lo fluido, lo mítico, lo simbólico o lo misterioso serían las figuras estratégicas de unas instalaciones interesadas en subvertir la percepción domesticada del espectador y revelar otras semánticas de la realidad. El marco filosófico de la asociación dialógica se reveló como constante temática en la mayoría de las instalaciones de los ochenta.

Se abrió entonces un período claramente dominado por los *revivals* y la consolidación de los ‘neos’ y los ‘post’ —postdadaísmo, neosurrealismo, postminimalismo, neoconceptualismo, neoconstructivismo, postpop...— ahora alejados de las ortodoxias de los movimientos originales. Utilizando los registros expresivos más variados, los instaladores de los ochenta se sirvieron de todos los medios a su alcance, desde los más apegados a la tradición plástica a los más innovadores y tecnológicos.

En este clima de ideas cartografiamos la presencia de dos formatos ‘instalativos’: la ‘instalación escultórica’ y la ‘neoinstalación’. La primera de ellas, la más abundante en los años ochenta, era un tipo de ‘montaje tridimensional’ a caballo entre la instalación y el objeto escultórico. En un momento histórico no muy glorioso para las prácticas artísticas de difícil posicionamiento en el mercado del arte, la instalación prosiguió su andadura asumiendo las pertinentes metamorfosis que le concedía su naturaleza camaleónica no sujeta a particularidades definidas. Esta instalación surgía principalmente de un movimiento de recuperación escultórica en un ambiente dominado claramente por la pintura y los nuevos expresionismos.

Aunque alejadas de premisas ortodoxas y en la búsqueda de una escena mixta entre los medios tradicionalmente separados, la ‘instalación escultórica’ se nutrió del fermento formal-conceptual de las vanguardias clásicas. No de grandes dimensiones y sencillas en cuanto a la utillería empleada, este tipo de instalación más que contemplar la participación real del espectador especulaba con él como presencia abstracta: como conciencia. Interesada en la representación de paisajes fantásticos o realidades metafísicas, la ‘instalación escultórica’ apenas ilustraba imágenes del mundo real exterior, por el contrario se propuso transportar al espectador a otras realidades, despertar en él nuevas emociones, explorando los mundos que habitan en el alma y la mente humanas. La subjetividad, la imaginación, la instrospección y el empleo de materiales expresivos de múltiples poéticas, constituirán la base formal y conceptual de unas instalaciones practicadas en España por artistas como Cristina Iglesias, Eva Lootz, Susana Solano, Adolf Schlosser, Miquel Navarro, Leopoldo Emperador o Pere Noguera.

En ocasiones la ‘instalación escultórica’ levantaría las sospechas de la caída de lo tridimensional en los dominios del expresionismo y la restauración de las estéticas del genio. Una idea que entroncaba con el contenido de cierta corriente de recuperación ‘romántica’, que emergió en Europa a finales de los sesenta, promoviendo un nuevo proceso escultórico en consonancia con la famosa ‘no definición’ de Baudelaire: “El Romanticismo nada tiene que ver con la elección de un tema o la revelación de una verdad, sino con una manera de sentir.” En consecuencia, fue una instalación autónoma en posesión del sentido que el artista le concedía y el espectador quiera darle. Sin un impulso hacia lo real-externo en el acto creativo, el creador de estas instalaciones difícilmente se presentaba como miembro de su sociedad, sino como una entidad individual interesada en explorar su propia subjetividad, su psiquismo o su alma.

Al otro formato instalativo en los ochenta, la ‘neoinstalación’, le dimos este nombre porque más o menos proseguía o entroncaba con

447 Dan Graham; “Public Space/Two Audiences”, *Two-Way Mirror Power*. pág. 157. Citado por BISHOP, Claire; *Installation Art*. op. cit. pág. 130.

las investigaciones de instalaciones de la década anterior iniciadas por artistas como Nacho Criado o Juan Navarro Baldeweg. En los ochenta fue el formato empleado por Concha Jerez, Carles Pujol, Leopoldo Emperador, Juan Muñoz o Tom Carr. Éste promovió las relaciones de reciprocidad entre obra, arquitectura y espectador, compartiendo en muchos casos la característica de ‘sitio específico’. Se sirvió de discursos multidisciplinares y del empleo de dispositivos tecnológicos —aunque nunca en forma de vacuos alardes formalistas— para engarzar evocación con geometría, razón con pulsión, animismo con intelecto, misterio con lógica y psicología con deducción. Conceptos dialógicos que llevarán a la ‘neoinstalación’ de los ochenta a operar en el terreno de la incertidumbre, los estados paradójicos y las zonas de nadie dominadas por los ‘entre’ y los ‘a medias’. Un impulso neobarroco interesado en el empleo del *trompe l’oeil*, el juego visual y el equívoco, ampliamente explorado por artistas de todos los tiempos, pero que entroncaría más directamente con las investigaciones de artistas internacionales contemporáneos como Robert Smithson, Jan Dibbets, Bruce McLean, Richard Long, Keith Arnatt, Dara Birnbaum, Dan Graham o Dennis Oppenheim, cuyas instalaciones, en los sesenta y setenta, abundarían en la idea de la precariedad de la posición del sujeto atrapado en unas coordenadas físicas y mentales incongruentes.

A pesar de las dificultades con las que el material alternativo, en general, consigue posicionarse en la escena del mercado internacional de los años ochenta, pronto serían testigos del primer momento de esplendor de la práctica de la instalación, de los primeros pasos hacia su institucionalización y su futura consolidación. Los heroicos esfuerzos de algunos de los pioneros de la instalación de la década anterior, acabarán por reafirmar completamente su carrera de instaladores durante los ochenta, produciendo algunas de las obras más emblemáticas y reconocidas en el desarrollo de la instalación. Dichos creadores vendrían a aportar una gran riqueza de soluciones estilísticas que determinará el éxito de la instalación como género estrella entre los lenguajes artísticos contemporáneos del momento. En España nos referimos a artistas como Eugenia Balcells, Jordi Benito, Francesc Torres, Antoni Miralda, Francesc Abad o Antoni Muntadas, algunos de ellos figuras insoslayables en el desarrollo del lenguaje de la instalación en el marco internacional.

Razones evidentes de espacio y tiempo, imposibilitaron un estudio pormenorizado de la riqueza de estrategias de este primer momento gloriosos de la instalación. Confiamos, sin embargo, en que la mención de tres artistas de primer orden como Francesc Torres, Antoni Muntadas y Francesc Abad, gurús de la práctica de la instalación desde la década de los setenta, propiciara en la mente del lector una imagen aproximada de la importancia de sus obras en

la historia de la instalación en España. Unas instalaciones de grandes dimensiones, escenarios dramáticos para la interpretación crítica de la realidad, se sirvieron de todo tipo de material extraído de su contexto inmediato. El conocimiento interdisciplinar de las ciencias humanas se erigió en herramienta fundamental para dismantelar los estados de una realidad dominada tanto por condicionantes biológicos como culturales. Es ahí donde, a pesar de las diferencias básicas que establece con la ‘instalación escultórica’, se activaría también en el debate dialógico ‘Naturaleza/Cultura’ —o en sus extensiones análogas ‘paisaje natural/paisaje mediático’, ‘evolución humana/progreso tecnológico’, ‘individuo/civilización’, ‘biología/cultura’, ‘individualidad/experiencia colectiva’, ‘público/privado’—, participando del mismo marco conceptual.

La llegada de los noventa supuso de nuevo la recuperación generalizada de la esfera de lo social para las artes, con especial interés en el proceso de recepción. A diferencia de la década anterior, el espectador además de ser conciencia, recuperaba su cuerpo físico, su bagaje histórico, emocional y comportamental. Desde la esfera de lo autobiográfico y personal, los instaladores de los noventa dirigieron su mirada a la esfera de lo ‘humano real’ para ocuparse de las cuestiones políticas de representación de género, identidad, intersubjetividad o feminismo. Complacientes con el empleo de las astucias persuasivas de la industria del entretenimiento, el artista de los noventa se sirvió abundantemente de los dispositivos técnicos de imagen-tiempo que, junto al retorno de la actividad performativa, cargaron de ‘temporalidad expandida’ a la instalación. Se tiende a hacer coincidir este movimiento de recuperación del contexto social para el arte de los noventa, con aquél otro de revisión de las estrategias conceptuales del arte de los sesenta. Una ola de exposiciones sobre el fenómeno ‘conceptual’ de los sesenta y sesenta, se ocupó de revitalizar en los noventa el interés por el terreno de la cotidianidad y de las relaciones sociales. Al calor de estas ideas artistas como Eulàlia Valldosera, Paloma Navares o Ana Laura Aláez elaboraron sus instalaciones.

Pero el interés por articular la obra de arte desde lo social no conllevó necesariamente el abandono del legado conceptual histórico-artístico. Todo lo contrario, la instalación de los noventa conjugará las nuevas preocupaciones del discurso postmoderno con los planteamientos utópicos del proyecto moderno del pasado. Así encontramos a una nueva generación de instaladores, de sensibilidad híbrida, que preocupados por establecer vínculos vivos con realidades concretas, siguieron interesados por la reflexión analítica de la representación en el arte. Es este caso analizamos la producción de artistas como Txomin Badiola, Pep Agut o Jordi Colomer.

A pesar de ser un tiempo esencialmente preocupado por evidenciar problemas políticos, los noventa produjeron también un tipo de ‘instalación psicológica’ ocupada en interpretar la realidad desde posiciones más emocionales, filosóficas o psicológicas. Aunque con planteamientos formales renovados, en muchos sentidos la declaramos heredera de aquella otra de corte ‘romántico’ presente ya en las dos décadas anteriores, que desplazaron el comentario crítico-ideológico para cargarse de contenido filosófico y metafísico. En este caso, las referencias explícitas a un contexto social específico volvieron a desdibujarse en un tipo de instalación, generalmente de gestos mínimos, preocupada esencialmente en el proceso de interpretación de la realidad a través de la percepción emocional, sensible y psicológica. La fuerza efectiva de la ilusión, el misterio, el extrañamiento estético y la poética del acto creativo disuelta con la vida, serán los asuntos prioritarios de esta ‘instalación psicológica’ practicada en España por artistas como Francisco Ruiz de Infante o Dora García.

La llegada del nuevo milenio anunció el punto y final de nuestra tesis doctoral. Un momento histórico repleto de artistas emergentes que, sin necesidad de afiliarse a un único registro expresivo, siguen practicado la instalación con gran asiduidad. En la abundancia de las propuestas artísticas del territorio español, tanto como en la escena internacional, la instalación sigue gozando de plena salud. Una noción, un género, un medio, una práctica, un arte — en ningún caso una moda pasajera—, igual de resbaladiza hoy que cuarenta años atrás, que sigue respondiendo con la misma eficacia a las necesidades expresivas de los creadores actuales. Un capítulo que aunque ausente en esta tesis doctoral, por motivos evidentes, se materializará de seguro en próximas investigaciones.

7. Bibliografía seleccionada

I. Introducción

Libros

AA.VV.; *Installation Art*. Thames & Hudson. London, 1996.

AA.VV.; *Installation Art in the Millennium. The Empire of the Sens*. Thame & Hudson. London. 2003

AAVV; *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Erika Sunderburg Ed. University of Minnesota Press. 2000.

AAVV; *What is installation? An Anthology of Writings on Australian Installation Art*. Adam Geczy y Benjamin Genocchio, Editors. Power Publications Sydney. University of Sydney, Australia. 2001.

DANTO, Arthur C.; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1999.

DAVIES, Hugh M. y ONORATO, Roland J.; *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*. Museo de Arte Contemporáneo. San Diego. 1997.

KAVAKOV, Ilya; *On the "Total" Installation*. Cantz. V6 Bild-Kunst, Bonn. Germany, 1995.

LARRAÑAGA, Josu; *Instalaciones*. Nerea. Guipúzcoa, 2001.

MADERUELO, Javier; *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990.

MARCHÁN, Simón; *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Akal. Madrid, 1986.

REISS, Julie H.; *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London. 1999.

Ensayos y artículos

BONET, Eugeni; "La instalación como hipermedio (una aproximación)" en AA.VV.; *Media culture*. Claudia Giannetti, ed. L'angelot. 1995, Barcelona. págs. 25-45.

HANDY, Ellen; "Installations and History" en *Arts Magazine*. vol.63 (February, 1989). pág. 63.

RODRÍGUEZ, Daniel; "Del pedestal a la instalación" en *Trasdós*. nffl. 1, 1999. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander. págs. 1-20.

SOLANA, Guillermo; "Contra las instalaciones: la violencia del espectáculo" en *Nueva Revista*. nffl. 47, 1996. págs. 115-125.

Publicaciones periódicas

AAVV; "On Installation" en *Oxford Art Journal*. volume 24, number 2. London. 2001.

II. Aspectos teóricos de la instalación contemporánea.

Libros

AA.VV.; *Thinking about Exhibitions*. Routledge. London, 1996.

AA.VV.; *Arte de tendencias, tendencias del arte*. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.). Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2004.

AA.VV.; *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Hayles, N. Katherine Editor. The University of Chicago Press. Chicago, 1991.

AA.VV.; *Contemporary Spanish Art*. Editado por William Dyckes. The Art Digest, Inc. New York, 1975.

BISHOP, Claire; *Installation Art. A critical History*. Tate Publishing. London, 2005.

BORRIAUD, Nicolas; *Postproduction*. Lukas & Sternberg. New York, 2002.

CROWTHER, Paul; *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*. Yale University Press. New haven and London. Hong Kong, 1997.

KAYE, Nick; *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*. Routledge. London, 2000.

MORIN, Edgar; *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona, 1995.

KAPROW, Allan; *Notes on the Creation of a Total Art*, (New York: Hansa Gallery, 1958).

KAPROW, Allan; *Assemblages, Environments, Happenings*. (N.Y.: Harry N. Abrams, Publishers, Inc., 1960. (Revisado en 1961).

McEVILLEY, Thomas; *Sculpture in the Age of Doubt*. Allworth Press. N. Y., 1999.

O'DOHERTY, Brian; *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press. Expanded Edition. London, 1986.

Catálogos

60'-80'. *Attitudes/Concepts/Images. A Selection from Twenty Years of Visual Arts*. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam, 1982.

Aurora Borealis. Centre International d'Art Contemporain de Montréal. Canadá. 1985.

Conceptes de l'Espai. Fundació Joan Miró. Barcelona, 2002.

Contemplation. Five installations. Des Moines Art Center. Iowa, 1996.

Dislocations. Catálogo de exposición. MoMA, Nueva York, 1991.

Espacios diferentes en Toponímias. Ocho ideas del espacio. Fundación La Caixa. Madrid, 1994.

Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III. Palau de la Virreina. Barcelona, 1994.

In Quotidianitatis Memoriam. Kassel, 1987.

Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001-1968. J. V. Aliaga, María del Corral, J. M. G. Cortés (Ed.). Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón. Valencia, 2002.

Spaces '88. Installations. Centro Di/Electa. Prato Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci. Milano, 1988.

You Are Here. Re-siting Installations. Royal College of Art. London, 1997.

Wall Works. Paula Cooper Gallery. Catálogo de exposición. Edition Schellmann. New York, 1999.

Artículos y ensayos

KRAUSS, Rosalind; "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la vanguardia*. Alianza Forma. Madrid, 1985. pág. 295.

III. España años setenta. Del 'post-conceptual' a la instalación.

Libros

AA.VV.; *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishing. London, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas; *Relational Aesthetics*. Les presses du réel. Dijon, 2002 (for the english translation).

BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás; *Introducción en España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Colección Comunicación visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

CELANT, Germano; *Ambiente/Arte: Dal Futurismo Alla Body Art*. Ed. La Biennale di Venezia. Venezia, 1976.

DYCKES, William; *Contemporary Spanish Art*. William Dyckes Ed. Nueva York, 1975.

RORIMER, Anne; *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames & Hudson. London, 2001.

WESCHLER, Lawrence; *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees. A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. University of California Press, Berkely, 1982.

Libros de artista

CALVO SERRALLER, Francisco; *Alexanco: Proceso y movimiento*. Fernando Vijande Editor. Madrid, 1983.

NAVARRO BLADEWEG, Juan; *La habitación vacante*. Editorial Pre-textos. Demarcación de Girona. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Gerona, 1999.

Sobre el comportamiento. Tres trabajos n.5. Editorial Alternes. Barcelona, 1975

Catálogos

23 artistas. Madrid años 70. Catálogo de exposición. Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1991.

1965 to 1972 — When attitudes became form. Kettle's Yard. Cambridge, 1984.

Antes y después del entusiasmo 1972-92. Amsterdam, 1989.

Anti-Ilusion: Procedures/Materials, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1960.

Arte español de los 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Galería de Arte Contemporáneo Zachęta. Varsovia, 2001.

Audience Information of SPACES exhibition, press release, 15 december 1969. MoMA Library, New York.

Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo. Catálogo de exposición. Fundación Lugar C. Madrid, 1992.

EXTRA!. Palau Robert. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1987.

Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III. Palau de la Virreina. Barcelona, 1993.

... Fuera de formato. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, 1983.

Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española". Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1999.

Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980. Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992.

Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español. Centre d'Art La Panera de Lleida, 1998.

L'art conceptual, une perspective. Musée d'Art Moderne. Paris, 1989-90.

L'avantguarda de l'escultura catalana. Centre d'art Santa Mònica. Barcelona, 1989.

Light: Object and Image. Whitney Museum of American Art. New York, 1968.

Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information, Institute of Contemporary Art. London, 1996.

Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain, 1965-75. The WhiteChapel. London, 2000.

Los pasos perdidos en 23 artistas. Madrid años 70. Comunidad de Madrid. Madrid, 1991.

Rumbos de la escultura española en el siglo XX. Fundación Santander Central Hispano. Madrid, 2001.

The American Supermarket. Bianchini Gallery de Nueva York, 1964

Un sentido de medida en 1981-86. Pintores y escultores españoles. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986.

Catálogos de artista

A continuación (un relato en doce jornadas). Folleto de la exposición. Galería Sequier, Madrid, 1970.

Muntadas. Híbridos. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1988.

Belchite / South Bronx: A trans-cultural and trans-historical Landscape. Amsherst (Massachusetts): University Gallery. 1988.

Eugènia Balcells. Sincronías. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1995.

Ir y venir de Venir de Valcárcel Medina. Fundación Tàpies. Catálogo de exposición. Barcelona, 2002.

Jordi Benito. Assaigs per a L'Oper. Murmuris del Bose. Barcelona. 1984.

José Luis Alexanco 1964-1994. Sala Amós Salvador. Logroño, 1994.

José Luis Alexanco. Percusum. Centro d'Art de Santa Mónica. Barcelona, junio-septiembre de 1998.

Juan Navarro Baldeweg. Editado por la Galería Buades. Madrid, 1976.

Juan Navarro Baldeweg. Pinturas. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1986.

La línea de Portbou. Homenatge a Walter Benjamin. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu. Barcelona, 1990-1.

Las cicatrices del arte o la lógica del deseo. Metrònom. Barcelona, 1989.

Miralda. Obras 1965-1995. Barcelona, 1995.

Nacho Criado. La idea y su puesta en escena. Sibilina, S.L. Sevilla, 1996.

Nacho Criado. La voz que clama en el desierto. Fundación Argentina. Madrid, 1998.

Nacho Criado. Piezas de agua y cristal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991.

Nacho Criado. Prendas de vestir. Galería G. Barcelona, 1975.

Soledad Interrumpida. Obra plástico-sonora de J. L. Alexanco y L. de Pablo. Palacio de Cristal del Retiro. Madrid, 1971.

Artículos y ensayos

MARCHÁN, Simón; *Nuevos Comportamientos Artísticos en Comunicación*. nffl 18. Madrid, 1974. pág. 25.

PÉREZ, David; "El arte como vida y la vida como obsesión" en *Lápiz*. nffl 97, 1993. pág.32.

CD's ROM

Muntadas: Media, Architecture, Installations. Centre Georges Pompidou. Anarchive. n.i. Dirección de la Colección: Annie-Marie Duguet. 2001.

IV. España años ochenta. Entre el potencial 'metafórico' y el contenido 'psicológico'.

Libros

AA.VV.; *El punto ciego. Arte español de los años 90.* Editado por José Luis Brea. Ediciones Universidad de Salamanca. Kunstraum Innsbruck. Salamanca, 1999.

BOZAL, Valeriano; *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990.* Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1995.

CALVO, Serraller Francisco; *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Alianza Forma. Madrid, 1989.

GUASCH, Anna María; "Modernidad y postmodernidad" en *Arte ochenta.* Museo de San Telmo. San Sebastián, 1991.

GUASCH, Anna María; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Alianza Forma. Madrid, 2000.

JOSELIT, David; *American Art Since 1945.* Thames & Hudson. London, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice; *Fenomenología de la percepción.* Ediciones Península. Serie universitaria. Barcelona, 1975.

NAIRNE, Sandy y SEROTA, Nicholas; *British Sculpture in the Twentieth Century.* WhiteChapel. London, 1981.

Catálogos

60'-80'. *Attitudes/Concepts/Images...* op. cit.

1980. Galería Juan Mordó. Madrid, 1979.

A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Aargenteria. Palau de la Virreina. Barcelona, 1995.

Arte español para el fin de siglo. Tecla Sala. Barcelona, 1997.

El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1987.

El arte como idea en Inglaterra. Centro de Arte y Comunicación. Buenos Aires, 1967.

El color m'afecta. Espais, Centre d'Art Contemporari. Girona, 1999.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea. Palacio de Velázquez. Madrid, 1986.

Escultura española actual. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza, 1988.

Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo. Fundación Lugar C. Madrid, 1992.

Impasse, op. cit.

Madrid. Espacio de interferencias. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1990.

New Images from Spain. The Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y., 1980.

Survey '68: Abstract Sculpture. Camden Arts Centre. London, 1968.

Toponimias (8). Ocho ideas del espacio. Fundación La Caixa de Madrid. Madrid, 1994.

Una obra para un espacio. Depósito del Canal Isabel II. Comunidad de Madrid. Madrid, 1987.

Catálogos de artista

10. *Contraportada.* Concha Jerez. Palacio Almudi. Murcia, 1989.

Adolf Schlosser. IVAM. Valencia, 1998.

Adolf Schlosser. Xunta de Galicia. CGAC. 1998.

Caixa de Quotidianitat. Concha Jerez. Caixa de Pensiones. Barcelona, 1988. pág.

Eva Lootz. La lengua de los pájaros. Palacio de Cristal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2002.

Francesc Abad. Entropía. 8 Instalacions (82-86). Sala Muncunill. Terrassa, 1986.

Francesc Abad. Material humá. Sala Metrònom. Barcelona, 1981.

Francesc Abad. Endstation Portbou (La línia de Portbou). Hommage für Walter Benjamin. Historisches Museum. Frankfurt am Main, 1991.

Francesc Torres. La cabeza del dragón. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991.

Francesc Torres. Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape. University of Massachusetts at Amherst (University Gallery), 1988.

Francisco Aljés. Galería Ramis Barquet. México, 1994.

Miquel Navarro. Escultura y lenguajes. Sala América-América Areato. Vitoria-Gasteiz, 1996.

Monólogos y diálogos. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996.

Muntadas. IVAM. Valencia, 1992.

Muntadas. Proyectos. Fundación Arte y Tecnología. Madrid, 1998.

Sense espai. Instal·lació Carles Pujol. Palau de la Virreina. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991.

Susana Solano. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio del Retiro. Madrid, 1993.

Susana Solano. Galería Luis Adelantado. Valencia, 1992.

Too Late for Goya: Works by Francesc Torres. Marilyn Zeitlin Editor. Arizona, 1993.

Ensayos, artículos y entrevistas

ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G.; "Entrevista con Juan Muñoz" en *La creación artística como cuestionamiento.* Instituto Valenciano de la Juventud. Valencia, 1990. Catálogo de exposición.

BONET, Eugeni; "La instalación como hipermedio (una aproximación)" en *Media culture.* op. cit. pág. 25.

LÓPEZ Cuenca, Alberto; "El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80" en *Revista de Occidente. De la resistencia al consumo. Un cuarto de siglo de arte español.* n.º 273. Febrero 2004. pág. 27.

SPIEGEL, Olga; "Tom Carr, especulaciones sobre el espacio" en *La Vanguardia.* 21 de abril de 1989.

Web-sites

Tony Cragg en: <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/craggt2.shtml>

GONZÁLEZ Gili, Nuria; *Leopoldo Emperador.* Ver en: <http://www.culturacanaria.com/artistas/leopoldo/nuria.htm>

FIORI, Celeste; *El arte de concepto y los aspectos conceptuales.* Ver en: <http://www.monografias.com/trabajos10/desartp/desartp.shtml>

Francesc Abad en: <http://www.dracnet.es/francesc.abad>

HIDALGO García, Miguel Ángel; *Conversación con Cristina Iglesias* en: <http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero2/boletines/01/arte/cuerpoo7.htm>.

V. España años noventa. La instalación 'contextual'.

Libros

AA.VV.; *Art in Europe. 1990-2000*. Edited by Gianfranco Maranillo. Skira. 2002, Milán.

BARTHES, Roland; *The Rustle of Language*. Oxford, 1986.

BUTLER, Judith; *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York y Londres, 1990.

GUASCH, Anna María; *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

HORNBY, Nick; *High Fidelity*. Penguin Books. London, 2000. (Novela)

Catálogos

Anys 90. Distància Zero. Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 1994.

Confrontaciones. Comentarios a la década. Instituto de la Juventud. Madrid, 1990.

Defining the Nineties. LA, MOCA Miami, New York: Distributed Art Publishers, 1997.

Deluxe. Sala de la Comunidad de Madrid. Plaza de España. Madrid 2002.

Democracia. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2005.

Dialog. Kunst Im Pavillion. Pabellón de España. EXPO 2000, Hannover.

Escenarios diferentes. Santa Cruz de Tenerife. Viceconsejería de Cultura y Deportes. 1994.

La casa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten. Museum Moderner Stiftung Ludwig Wien. Wien, 1999.

La torre herida por el rayo. Lo imposible como meta. Museo Guggenheim. Bilbao, 2000.

Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Kunsthalle Berne. Switzerland, 1969

Madrid. Espacio de interferencias. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1990.

Muestra de Arte Joven. Instituto de la Juventud. Madrid, 1992.

Shopping. A Century of Art and Consumer Culture. Hatje Cantz Publishers.

Germany, 2002.

Espacio Uno II. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.

Catálogos de artista

Ana Laura Aláez. Gure Artea 96, Gobierno Vasco. Bilbao, 1997.

Arreglárselas sin el padre. Arteleku. San Sebastián, 1994.

Dora García. *La pared de cristal*. Sala La Gallera. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2001-2002.

Eulàlia Valladosera. *Obras 1990-2000*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2000.

Espais Obrats. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona, 2003.

Francisco Ruiz de Infante. *Black Sky*. Sala la Galera. Valencia, 2003.

Francisco Ruiz de Infante. *Centro de tránsito para adolescentes*.

Museo de Bellas Artes de Álava. Álava, 1992.

Francisco Ruiz de Infante. *Elementos de vocabulario. Instalaciones 1993-7*. Vitoria-Gasteiz, 1997.

Malas formas. Txomin Badiola 1990-200. MACBA. Barcelona, 2000.

Paloma Navares. *Al filo*. Fundación Telefónica. Madrid, 2003.

Pep Agut. *Als actors secundaris*. MACBA. Barcelona, 2000.

Txomin Badiola. *Esculturas 1990-93*. Nave Sotoliva. Puerto de Santander, 1993.

Artículos, ensayos y entrevistas

BREA, José Luis; "Nutopía" en *Lápiz*. nffl 92. Marzo, 1993. págs. 28-38.

SÁNCHEZ Argilés, Mónica; "La esencia de lo (i)real" en *Lápiz*, nffl. 179-180.

Web-sites

BREA, José Luis; "Pep Agut: La más altiva de las cimas" en: www.accpar.org/numero4/agut.htm

DOCTOR Roncero, Rafael; “Dance & Disco” en *Arte español para el exterior* en: http://www.seacex.es/documentos/o2_analaura_intro.pdf

JIMÉNEZ, José; “El teatro de la vida” en: <http://www.el-mundo.es/cultura/arteXXI/jordi/criticajordi.html>

RUIDO, María; *La irrupción de los 90: permanentes fugitivas* en: <http://www.arteleku.net/desacuerdos/segundaext.jsp?SECCION=15&IDI=1394>

Trembling: An Installation by Francisco Ruiz de Infante en: http://www.hfac.uh.edu/blaffer/exhibitions/past_exhibition/2002/trembling.html

Agradecimientos: Juan Antonio Ramírez, miembros del tribunal, El Perro, Mateo Maté, Concha Pérez, Lola Fonseca, Francisco Sánchez, Ben Tufnell, Rebeca Maseda, Claudio Méndez, Bruno Franco, PedroLuis Mogrovejo y Aitor Méndez.

p. 250

